LD
n.2

12.00 €

ISBN: 978-88-6995-534-1





LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO

DAL MARE TOSCANO



LD n.2
Giugno 2019

in copertina: illustrazione di Ray Oranges

LARGO DUOMO **RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO**
a cura di: Luca Barontini

Via Largo Del Duomo, 15 piano 3° interno 8/9 - 57123 – Livorno
architetti@architettilivorno.it
oappc.livorno@archiworldpec.it
Telefono 0586.897629
Fax 0586.882330
Codice fiscale 92014260498

ISBN 978-88-6995-534-1
Pubblicazione semestrale
spedizione in abbonamento postale
45% - art. 1, comma 1 CB Firenze.
D.L. 353/2003 (conv. L. 27/02/04 n. 46)

Proprietà - Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

Realizzazione editoriale e stampa:



Pacini Editore,
via A.Gherardesca 56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacinieditore.it

LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO

DAL MARE TOSCANO



LD n.2
Giugno 2019

A lato. Cristofano Gaffurri, Livorno, Galleria degli Ufizi, 1604, mosaico di pietre dure.

PREFAZIONE

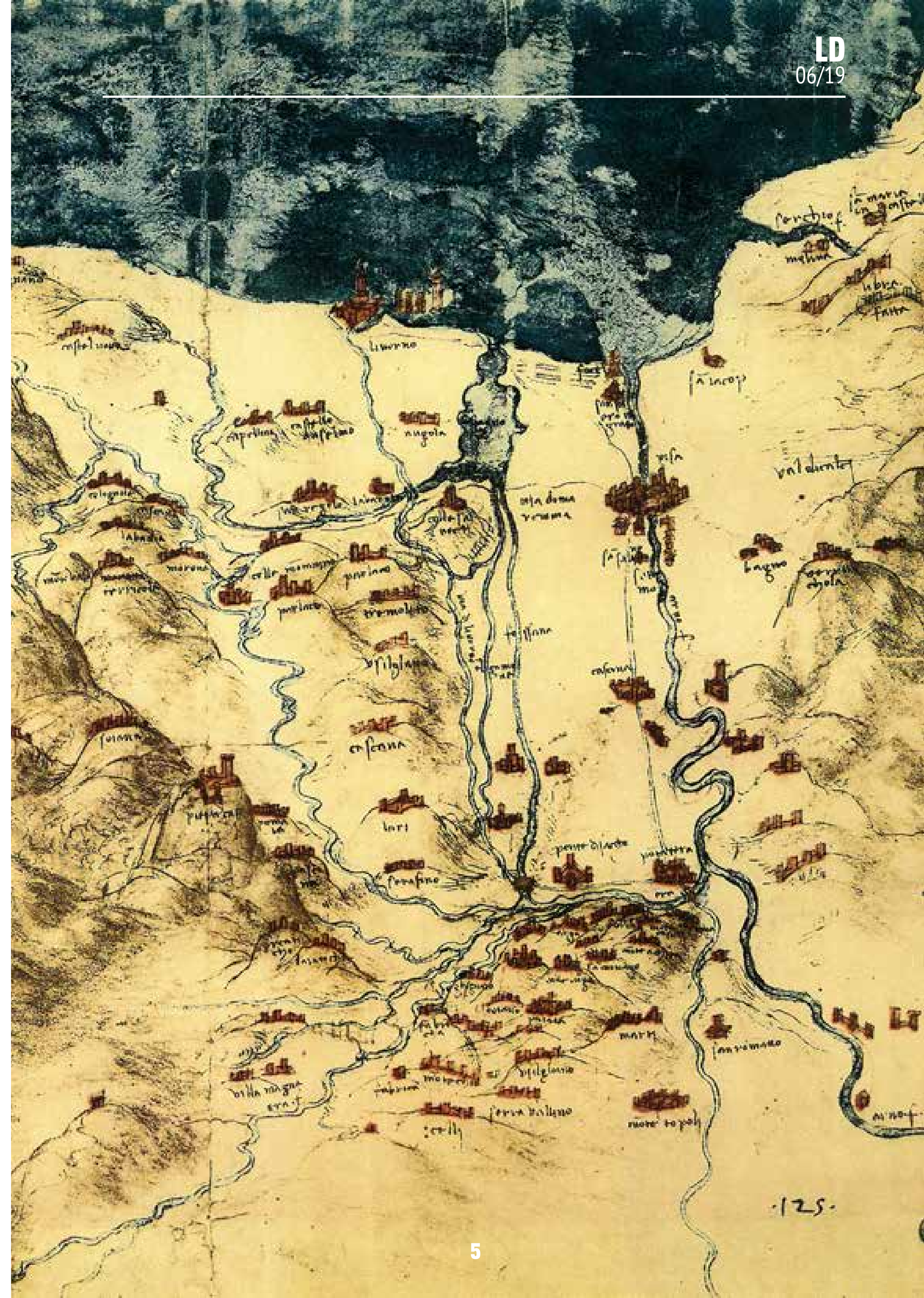
ORO BLU, ACQUA UN BENE PREZIOSO

Daniele Menichini

Acqua ed Architettura, un tema molto intrigante ma complesso da affrontare in poche righe; quello che è certo fin dai nostri primi studi è che l'Architettura e l'acqua sono elementi quasi indissolubili di un progetto, spesso ricercato e spesso banalizzato nella sua presenza. Come possiamo definire questo curioso rapporto sicuramente ci è meno chiaro, quasi intrinseco in cui è difficile capire se stiamo lavorando con l'acqua, sull'acqua, nell'acqua o per l'acqua; forse in questa progressione è rappresentata anche l'evoluzione del rapporto tra l'Architettura e l'acqua nella storia. Indubbiamente l'acqua ha sempre rappresentato un elemento prezioso di arricchimento del progetto con cui l'Architetto ha sempre voluto dare un particolare valore, un elemento che il committente ha sempre voluto per sottolineare la sua potenza, un elemento che piano piano è diventato sempre più discreto e che ha stretto un legame sempre più invisibile all'occhio umano con l'Architettura.
L'acqua oggi è il nostro bene più prezioso ed insostituibile, il nostro "oro blu" di cui non possiamo fare a meno e che troviamo evidenziato naturalmente nei nostri paesaggi o imbrigliato nelle nostre architetture. Potremmo guardare migliaia di immagini di paesaggi naturali o paesaggi trasformati

dalla mano dell'uomo con l'inserimento di architetture in rapporto con l'acqua trasformandole così in un nuovo paesaggio agricolo o urbano; quello che non possiamo invece vedere con altrettanta facilità e dissolutezza ad occhio nudo è come l'acqua sia diventata così importante per lo sviluppo sostenibile e per il futuro dell'uomo.
L'oro blu non potrà più essere nelle nostre Architetture un elemento di distinzione o affermazione di una qualità estetica o di potenza, ma dovrà fare i conti con la sua presenza quale elemento di valore aggiunto in tema di ambiente, energia e risorsa; questa la nuova chiave di lettura tra acqua ed Architettura come naturale evoluzione della storia e della qualità della vita che il costruito da sempre rappresenta e che distingue la qualità dei nostri progetti e la particolarità del nostro ruolo.
Spesso non pensiamo al fatto che già dal nostro primo gesto di matita sul foglio bianco, quando approcciamo preliminarmente al nostro progetto, abbiamo già fatto una scelta sul valore dell'acqua; un gesto inconsapevolmente naturale che poi dovrà però soffermarsi al valore dell'acqua nel momento dello sviluppo del progetto esecutivo con la scelta dei materiali, con lo sviluppo del cantiere, con la consegna del lavori finito al committente che lo utilizzerà e che dovrà farne la giusta manutenzione per preservarne la qualità. L'acqua è in quei materiali che noi scegliamo e nel suo processo produttivo; l'acqua è nel cantiere che serve a costruire l'edificio: l'acqua è nelle scelte bioclimatiche o impiantistiche; l'acqua è nell'uso quotidiano di chi ci abiterà. Sin dall'inizio delle scelte progettuali dobbiamo interrogarci su quanta di questa acqua possiamo "non sprecare" nel ciclo di vita dell'Architettura nel suo tempo più o meno lungo e renderla funzionale ad ognuno dei sui momenti, questo non significa impoverire il nostro progetto, anzi significa dare un valore ad ognuno dei suoi elementi con scelte intelligenti e ponderate, scelte che vanno oltre il valore della pura estetica.
I nostri clienti del futuro saranno le giovani generazioni che guarderanno oltre la facciata ed oltre la prima pelle immediatamente visibile, ci chiederanno quale sarà la seconda vita del nostro progetto e noi dovremo saper dare le giuste risposte anche e soprattutto sull'acqua.
Ecco come il legame indissolubile tra acqua ed Architettura si innova per guardare ad un futuro diverso senza rinnegare la sua storia e la sua evoluzione.
Pensare che ogni cosa sia figlia del proprio tempo è oggi forse un errore; il tempo, come l'acqua, è un bene prezioso, cambiamo paradigma è iniziamo a pensare il futuro è figlio del nostro tempo … ci mancherà il tempo … ci mancherà l'acqua!

A lato. Leonardo da Vinci, Carta della Toscana occidentale,





A lato. Vista Lungomare Poetto verso il promontorio della Sella del Diavolo, simbolo di Cagliari. Progetto realizzato, vincitore di concorso, rtp arch A.Sebastiano Gaias e Metassociati s.r.l.

MARE, SPIAGGIA E SPAZIO PUBBLICO

Arch. Teresa De Montis
Presidente Ordine Architetti PPC Cagliari e Sud Sardegna

Cagliari – La riqualificazione del Nuovo Lungomare Poetto.

Cagliari è una città leggera perché c'è il mare dentro" così la scrittrice Milena Agus spiega il rapporto sereno e complice tra acqua e territorio. I grandi scrittori isolani hanno spesso commentato, nelle loro opere, il ruolo del Poetto nella vita cittadina segno che non è possibile parlare di Cagliari senza tuffarsi nel suo mare e riconoscerne l'importanza fondamentale per la collettività. Il recente intervento di **riqualificazione del lungomare** ha quindi tenuto con il fiato sospeso l'intera comunità, amministratori, tecnici e cittadini, con la preoccupazione che il Concorso di progettazione potesse portare ad un esito non condiviso. Ma, a tre anni dalla conclusione dei lavori, è oggi possibile affermare, senza paura di smentita, che tutte le strategie compositive prospettate dal team multidisciplinare vincitore e realizzate, hanno raggiunto obiettivi importanti restituendo alla città uno straordinario e unico polo pulsante di vita all'aperto nel rispetto degli ecosistemi naturalistici costieri presenti. Già il preliminare, posto a base di gara, operava scelte lungimiranti ipotizzando di indirizzare la riqualificazione dell'area

verso la creazione di una 'infrastruttura ecologica' per promuovere un nuovo equilibrio civico uomo/natura e rinunciare all'asse viario litoraneo e all'intera maglia di parcheggi costieri, superando l'abitudine consolidata dei cagliaritani di arrivare in macchina sino alla spiaggia e posteggiare addirittura sopra la sabbia. Proponeva di immaginare, invece, un elemento cerniera di mitigazione tra la zona fortemente antropizzata e il litorale marino naturale. Per descrivere sinteticamente l'approccio progettuale e sottolineare aspetti meno evidenti ma fondamentali nella costruzione di un attento e riuscito intervento di rigenerazione territoriale si ripropongo, di seguito, alcuni estratti della relazione redatta da uno dei progettisti l'Arch. A. Sebastiano Gaias che scrive: **"Recupero, riqualificazione ed innovazione, sostenibilità ambientale ed economica,** sono i principi fondanti del progetto che guarda con estrema attenzione alle energie rinnovabili ed alla sostenibilità delle risorse". Lo studio si è soffermato sulla necessità di rivalutare i caratteri culturali del sistema litoraneo e del suo intorno di relazione secondo moderne chiavi di lettura, che **hanno suggerito la ricomposizione di una immagine, per certi versi unica e monumentale, ricostruendo una identità geografica e riscoprendo i principi di fondo propri dello spirito di questo luogo straordinario. L'apparato impiantistico costituisce uno degli elementi cardine del laboratorio progettuale di riciclo delle risorse del Poetto.** Le scelte sono state rivolte verso un obiettivo strategico: definire apparati capaci di garantire un equilibrio dinamico fra ambiente costruito ed ambiente naturale, intervenendo per:

- **difendere** le dinamiche naturali del litorale attraverso il cosiddetto eco-sistema filtro, che, inserito nella fascia di margine tra la strada e il sistema duna-mare, rappresenta un sistema di difesa da mareggiata;
- **risparmiare** la risorsa idrica e ridurne al minimo il consumo (recupero delle acque piovane attraverso dei canali che conducono a delle vasche di raccolta);
- **recuperare e il riciclare** i materiali come il riutilizzo come il riutilizzo della sabbia litoranea dal sottosuolo, proveniente dagli scavi per le vasche di raccolta acque, utile alla costruzione del rilevato "barriera ecosistema filtro". Il Progetto introduce i cosiddetti "**percorsi dolci**", inserendo la pista ciclabile e la pista runner per salvaguardare la componente più debole della mobilità. Lo spazio, liberato dalle automobili è connotato inoltre dalla "**passeggiata pedonale**" che ospita zone di sosta, aree attrezzate e aree verdi; **nuova interfaccia del Lungomare,** caratterizzata dai **deck,** nodi strategici inseriti in corrispondenza delle intersezioni stradali trasversali alla costa. Il progetto, dunque, parte da una **riqualificazione funzionale** del Lungomare, prevedendo una ricucitura delle disconnessioni esistenti, divenendo un **intervento non solo di tipo viabilistico**, ma anche o soprattutto **un intervento culturale**, **sociale, paesaggistico e architettonico**, che va dalla scala urbana a quella del dettaglio".

La passeggiata parallela al mare ospita zone di sosta, aree attrezzate e aree verdi, è caratterizzata dai deck, nodi strategici inseriti in corrispondenza delle intersezioni stradali trasversali alla costa e che consentono l'accesso ordinato alla spiaggia.





A lato. Vista sul porto antico: i magazzini del cotone ed il porto turistico del Molo Vecchio. Foto © Angela ROSA Architetto

GENOVA: RITORNO AL FUTURO

Arch. Angela Rosa
Consigliere Ordine Architetti PPC della provincia di Genova

Il rapporto di Genova con l'acqua

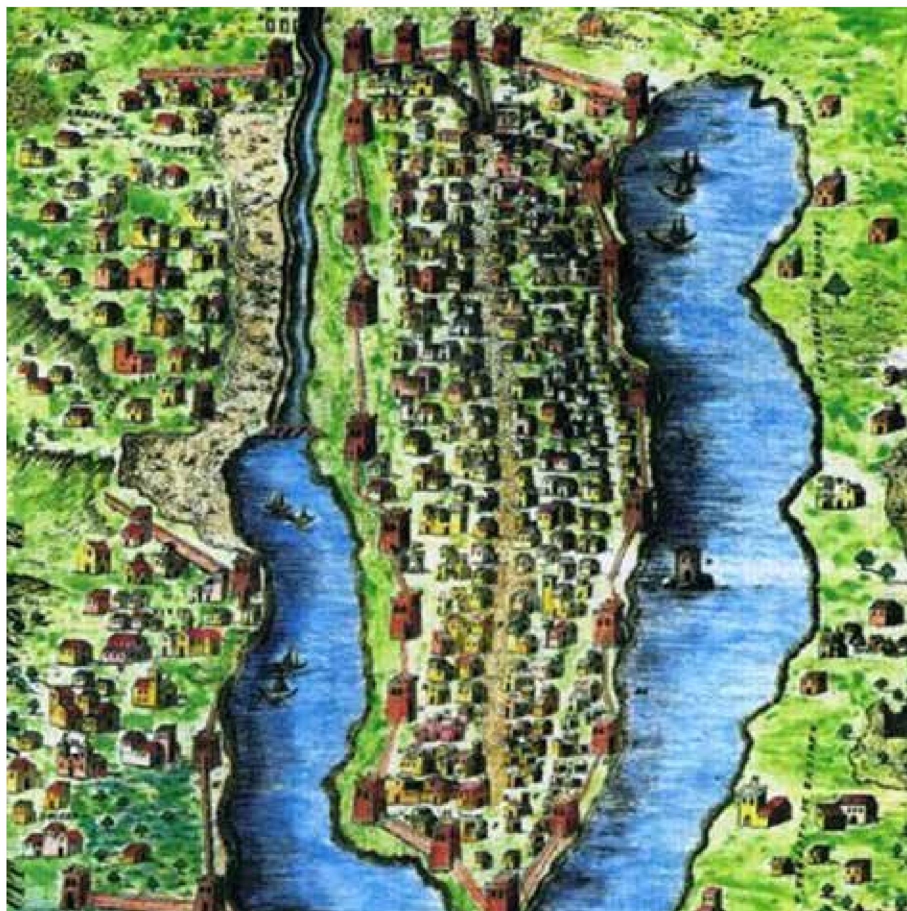
Città metropolitana mediterranea, antica repubblica marinara, Genova sorprende perché è una città mai scontata o banale a partire dalla sua orografia stretta fra colline e mare. I liguri hanno un rapporto con il mare privilegiato: fin dall'età classica e nel medioevo, con i loro traffici commerciali, i Genovesi inizieranno a costruire la loro fortuna sul Mediterraneo.

L'acqua è protagonista non solo con il mare, la città è attraversata da numerosi rivi e da due fiumi il Bisagno ed il Polcevera. Genova è nota per il suo centro storico medievale, patrimonio Unesco, dalle case altissime e dai vicoli stretti ma si ricorda che, a partire da fine ottocento, è stata protagonista di una straordinaria espansione grazie ad investimenti (anche stranieri) e tecnologie d'avanguardia. Vennero realizzati nuovi assetti urbanistici e portuali, costruzioni ed infrastrutture ardite e prodigiose. Citiamo tra gli altri il silos granario Hennebique (fine ottocento), che fu il primo edificio italiano costruito utilizzando il brevetto del 1892 del calcestruzzo armato di Francois Hennebique, la magnifica Diga foranea del porto (1916-1933) progettata dal Genio Civile e la Torre Piacentini in piazza

Dante, nel centro città, il primo grattacielo italiano in c.a. (1940), alto oltre 100 metri, progettisti Marcello Piacentini ed Angelo Invernizzi. Nel 1992 la riqualificazione del porto Antico a cura di Renzo Piano, luogo fino ad allora vissuto solo da camalli e lavoratori portuali, riconverte e regala nuovi spazi pubblici per il centro storico. Genova negli ultimi anni ha rivelato le sue fragilità: il territorio colpito da eventi alluvionali (è in corso la realizzazione del canale scolmatore), il crollo della torre Piloti e del Ponte Morandi, eventi che hanno drammaticamente messo a nudo una realtà che necessita di essere cambiata velocemente.
La rinascita parte ancora dal porto: sono in previsione investimenti per oltre un miliardo di euro da parte del governo, risorse a favore dell'Autorità di sistema portuale per il superamento dell'emergenza dopo il crollo del viadotto Morandi: opere infrastrutturali di sostegno per la nuova diga foranea di Sampierdarena, i collegamenti ferroviari e stradali ai principali assi di trasporto; la galleria Ferroviaria Molo Nuovo, la nuova Torre Piloti; la riqualificazione dell'edificio Hennebique. Tutto ciò è un inizio ma non basta, la città per essere viva e vivibile deve essere un sistema aperto, intelligente ed interconnesso con gli altri ecosistemi, una rete efficiente che dialoga con le sue componenti. Gli architetti hanno il compito di tenere vivo questo sistema presso cittadini ed autorità pubbliche ricordando che la città è per l'uomo.
E' fondamentale ritornare al futuro con una pianificazione di lungo periodo, con nuovi modi di progettare la città: qualità della vita è qualità dell'architettura nella sua accezione più ampia, comprensiva delle infrastrutture viarie ed energetiche, dei parchi, degli spazi aperti, del paesaggio e dell'ambiente.

L'ex silos granario Hennebique 212 metri di lunghezza (fine ottocento), primo edificio in c.a. costruito in Italia con il brevetto Hennebique. Foto © Angela ROSA Architetto





PALERMO, L'ACQUA ED IL DESTINO DELLA CITTÀ

Arch. Francesco Miceli
Presidente Ordine Architetti PPC della provincia di Palermo

Palermo ha sviluppato, nell'arco della sua storia millenaria, un rapporto a volte esaltante a volte ambiguo con l'acqua.
L'acqua intesa nelle sue diverse accezioni, risorsa naturale di primaria importanza, elemento vitale e di margine, mezzo di collegamento con il mondo esterno in cui culture diverse si incontrano e la diversità determina occasioni straordinarie di crescita. Il tema dell'acqua richiama il rapporto tra la città ed il suo mare, Palermo (Panormus il cui significato è *tutto porto*) non ha determinato un forte rapporto simbiotico, il mare non è stato sempre un riferimento primario, al contrario, molto spesso, è stato percepito dall'insieme della comunità come fonte di guai e di sciagure. Basti pensare alla conquista Romana e Bizantina, alle invasioni o alla peste, calamità ed interventi cruenti che sono venuti dal mare e che hanno determinato distruzioni, dolore e morte. Il Mediterraneo, però, è stato anche per molti secoli, nonostante i conflitti, il luogo del rapporto tra culture diverse ha dato vita ad espressioni intellettuali, artistiche, architettoniche ed a significative evoluzioni del pensiero. Ma ancora, l'acqua come fonte primaria di trasformazione del territorio, così come veniva intesa nel periodo Normanno, nella realizzazione del Geonard,

il parco delle delizie che circondava Palermo, con le sue costruzioni emblematiche "luoghi del sollazzo" e del potere - dove l'acqua svolgeva un ruolo principale - che adesso fanno parte del patrimonio storico arabo – normanno, a cui si aggiungono per importanza: il Palazzo di Maredolce, l'Uscibene, il castello della Zisa , la Cuba Soprana, edifici immersi in luoghi di incanto in cui la natura, la fertilità della terra e la rigogliosa vegetazione del sistema dei giardini, venivano descritti dai viaggiatori dell'epoca come il "Paradiso Terrestre". La capacità degli Arabi, anche in periodo Normanno, di realizzare grandi e raffinati interventi di ingegneria idraulica, i "Qanat", consentivano un efficiente uso dell'acqua, sia per i bisogni primari, sia per il diletto, non dimenticando l'utilizzo delle sorgenti per l'irrigazione dei campi (*il modello irriguo*) e per il mantenimento degli agrumeti e delle altre essenze arboree che costituivano la "Conca d'oro", l'immenso giardino agricolo, pari a 100 Kmq, che circondava la città. Tutto ciò ci dice che storicamente il paesaggio e le trasformazioni del territorio siano il prodotto sapiente delle risorse naturali e prima di tutto dell'acqua: le sorgenti, i torrenti, i fiumi ed il mare e la loro interazione con la città, hanno dato vita ad uno straordinario paesaggio agricolo ed urbano.
Ma Palermo è anche la città delle Borgate Marinare, nate tra la fine del '600 e lungo l'arco temporale del '700, il cui legame con il mare era mediato da attività economiche legate alla pesca ed in particolare alla pesca del tonno. Rimangano ancora importanti e pregevoli testimonianze dell'architettura delle "tonnare". La crisi delle borgate avviene nel momento in cui, chiusa l'attività delle tonnare, si interrompe un fecondo rapporto tra i luoghi, la comunità ed il mare. Tuttavia, ancora oggi, nonostante le trasformazioni edilizie aggressive, frutto di processi speculativi avallati da una pianificazione urbanistica accondiscendente, i legami identitari con il mare sono ancora percepibili.
Quindi, potremmo affermare che storicamente il rapporto con il mare è stato alterno, incentrato su sentimenti di odio – amore, e da queste premesse occorre ripartire per ricostruire la nuova fase della città. La fase della riqualificazione e della rigenerazione urbana che non può che avere l'acqua come uno degli elementi fondanti del proprio futuro. L'acqua, appunto, come elemento rigeneratore del sistema urbano e riferimento per pensare la città del prossimo futuro.





TARANTO E IL MARE: UN BINOMIO DI CONTRADDIZIONI

Arch. Massimo Prontera
Presidente Ordine Architetti PPC della provincia di Taranto

Ci sono territori che dall'acqua hanno tratto ricchezza. Ci sono città che con l'acqua, mare, fiumi o laghi, hanno stretto legami inscindibili. Ci sono città che dalla presenza dell'acqua hanno costruito meccanismi identitari molto forti.
Taranto ha avuto e continua ad avere con le acque che la cingono da tutti i suoi lati un rapporto contradditorio, come ricche di contraddizioni sono la sua storia passata e recente.
I mari di Taranto, il mar Grande ed il mar Piccolo, bagnano da sempre la città in ogni suo punto, avvolgendola come in un abbraccio mai però del tutto ricambiato. Nella sua storia plurimillenaria il mare ne ha determinato la conformazione fisica e urbanistica, i momenti di sviluppo e di espansione come quelli di declino e di decrescita. Ma sempre il binomio Taranto-mare è stato denso di forti contrasti. Al mare la città ha guardato per secoli come orizzonte e prospettiva. Ma dal mare la città si è guardata innalzando muri e difese. Le storiche fortificazioni che cingevano l'Isola, l'attuale centro storico, hanno per secoli occluso la vista dei tarantini al mare per ragioni difensive e di protezione. Al mare, alla fine del XIX secolo, la città ha nuovamente voltato lo guardo per la costruzione del regio Arse-

nale Militare Marittimo. Ancora una volta, per strategiche ragioni di interesse nazionale lo Stato limitava l'orizzonte dei tarantini ergendo un nuovo muro lungo l'affaccio sul mar Piccolo, lì dov'era l'antico porto romano, le storiche ville settecentesche, i bacini di coltivazione dei mitili per cui la città era famosa in tutto il mondo e come veniva descritto nei resoconti dei viaggiatori del Grand Tour che vi si recavano alla ricerca dei luoghi descritti da Ovidio. Ma le ragioni di Stato non si sono fermate al solo Arsenale Militare. Il rapporto tra Taranto e la Marina, da cui la città ha tratto e continua a trarre benefici in termini soprattutto occupazionali, ha però condizionato pesantemente lo sviluppo della città dal punto di vista urbanistico e infrastrutturale. Altre zone di pregio paesaggistico e naturalistico della città sono state sacrificate all'interesse nazionale per via della presenza militare e le sue navi da guerra. La città dei due mari si stava trasformando nella città dei due muri, uno che occultava la vista del mare ad est ed uno verso ovest.

Poi vennero gli impianti industriali eretti a due passi dalla città proprio per via della presenza dell'acqua, così preziosa ed essenziale alla produzione dell'acciaio e alla raffinazione del petrolio. Acqua che, pescata in grande quantità nel mar Piccolo per raffreddare gli impianti, veniva e viene tuttora rimessa in circolo nel mar Grande.

Ma mare significa anche porto. E proprio dall'attività portuale, solo industriale prima e commerciale e turistico poi, la città sogna un nuovo sviluppo ed una nuova riconversione produttiva che grazie all'acqua, la liberi dalla monocultura industriale ed economica che la costringe da oltre cinquant'anni a vivere la contraddizione irrisolta tra diritto alla salute e diritto al lavoro. Da un rinnovato rapporto con il mare la città vuole ripartire, dalla possibilità di ricostruire un futuro nuovo, di riprendere le fila della produzione agroalimentare e della filiera ittica, di immaginare un nuovo ruolo anche in ambito turistico e di valorizzazione del proprio patrimonio paesaggistico e culturale. Perché sul mare nel quale la città si specchia da quasi tremila anni, si possa gettare lo sguardo verso un orizzonte nuovo, finalmente di certezze oltre che di speranze.



A lato. Adolfo Tommasi, *Bagni Pancaldi*, (1885-1890) Olio su tavola, Collezione privata.

EDITORIALE

UNA VOLTA L'ANNO MA PER SEMPRE

Luca Barontini

«Forse il sole non passa attraverso il vetro senza romperlo?»
[Curzio Malaparte]

«L'Éphémère est éternel» era il titolo con cui si presentava nel gennaio del 1980 il n° 602 della rivista 'Domus'. Con queste parole Manfredo Tafuri aveva voluto sancire l'*overture* del Teatro del Mondo a Venezia su disegno di Aldo Rossi per la Biennale di Architettura diretta da Paolo Portoghesi.[1] Un edificio a pianta centrale, riemerso nella memoria dell'autore, rappresentava il ritorno in città dei piccoli teatri galleggianti risalenti forse alla 'Commedia dell'arte'. Un oggetto di carpenteria navale mascherato dai legni e dall'oro che brillava grazie alle riflessioni dell'acqua.[2]
La realtà progettuale è tutta insita nella sua scala architettonica chiarendosi come modello eccellente di una condizione precisa a cui il mondo della composizione mediterranea da sempre si rivolge. Un corpo preciso ma non precisato, che è monumento, che sta sull'acqua, racchiude i temi di questo mare, del nostro mare e su cui si sono riassunte le passioni della sua terra. Il teatro ad ogni movimento si relaziona con le città e i paesaggi attraverso cui transita cercando in quel inequivocabile istante una

corrispondenza di fenomeni, da intendersi come evento temporale capace di rigenerarsi dalle sue stesse ceneri ogni anno.
Il mare ha prodotto, proprio come prassi progettuale, una autentica dicotomia architettonica dove da un lato si collocano le esperienze misurate dalla massa dei corpi, dall'altro la loro ossatura determinata dall'effimero. Il 'Teatro' rossiano forse parla di entrambi questi aspetti anticipando la durata, il mutamento e la rovina a cui l'elemento mare porta nel e con il tempo.
Inaccessibili, a volte solo corpi per essere visti, le architetture di mare rappresentano peculiari spazi dal fascino mistico; elementi che cambiano il segno acquatico producendo temporanee rovine. Una nozione relazionale nel campo dell'architettura in un'azione semantica della ricerca in grado si spostare il fuoco dell'interesse (anche) dalla forma al processo. Si infrange dunque l'idea dell'effettiva forma compiuta e della tangibile possibilità che queste architetture effimere possano assumere anche solo con il cambio della stagione, del vento o delle maree.
Le osservazioni su ciò che avviene lungo la costa producono un interesse non banale e spesso nascosto, dove le ragioni del progetto travalicano spesso le condizioni fisiche e basilari a noi note. Si intercettano in questo sistema le masse con gli scheletri, l'oscurità con l'accecante luce che taglia la vegetazione tra le case. Durante tutto il processo che ha portato alla costruzione di queste immagini, edulcorate nel tempo dalle visioni dei viaggiatori dei *Grands Tours*, si è proseguito tra addizioni e demolizioni come metodo di lavoro, lavoro architettonico.
Le preoccupazioni 'creative' che possono nascere da questa rappresentazione sono tuttavia trattenute dalla costanza della forma marina che insiste sullo spazio architettonico a cui noi guardiamo promettendo una concreta scena fissa. È probabilmente la sequenza di fotogrammi ereditata dalla pellicola 'Le Mépris' (1963) di Jean-Luc Godard, tratto da un libro di Moravia, a poterci dare il senso di questo lavoro che scava e annette, fora e promette cose che poi non sempre sarà capace di mantenere.
La salita di Michel Piccoli per incontrare Brigitte Bardot dietro il parasole di Villa Malaparte a Capri è la raffigurazione del sacrificio onirico che queste architetture compiono insieme all'uomo che le costruisce, trattenendo nei segni del progetto tutta la fatica di un mare sanguigno, come del resto è il Mar Mediterraneo. In uno dei suoi libri Curzio Malaparte racconta come Erwin Rommel aveva fatto visita alla casa prima dello sbarco alleato sull'Italia continentale. Il generale della Wehrmacht rimase talmente colpito dall'edificio che chiese allo scrittore se lo avesse comprato già pronto o progettato lui stesso. La risposta era un tipico gioco di parole malapartiano, «la casa era già qui, ho progettato lo scenario», accompagnato da 'un ampio gesto' verso le quattro grandi finestre del soggiorno, i cui bordi sono circondati da una cornice di legno modellato del tipo usato tradizionalmente per i dipinti.[3]
Sono accordi e desideri che vanno conquistati esattamente come le minute composizioni marine impresse nelle tele di Adolfo Tommasi e Renato Natali, in cui i piccoli bagni livornesi vengono conquistati da filiformi ossature e telai che si riempiono di legni e tendaggi con l'arrivo della bella stagione.
Tra queste certezze si collocano le note esperienze di Pagano, Ponti e Rudofsky mediante cui l'atto di vedere, che per noi architetti vuol dire 'leggere', si trasforma in un gesto assolutamente attivo penetrante i temi del ricordo, della memoria[4], del tempo e delle stagioni. Ma in questa apparente casualità il Mediterraneo stabilisce una regola pronta ad essere corrotta divenendo sistema e gerarchia. Un mondo in cui la *civitas* si scontra con la teatralità e l'anonimo provenienti però dalle stesse radici dell'abitare. Ma qual è la promessa di questo mare?
Una certezza è data dalla dimostrazione che esso è capace di costruire attraverso il progetto pratiche narrative, entrambe – che siano 'bunker' o telai[5] – promettono la trasformazione del territorio anche solo per piccoli frammenti. Linee queste che modificano il paesaggio definendo in un'immagine qualcosa di destinato a scomparire o quasi a dissolversi senza lasciare traccia alla prima mareggiata.
Sono prescrizioni per guardare oltre o guardare attraverso, sono assenza o presenze stagionali verso le quali osservare il reale per come si presenta.

Note

1 M. Tafuri, *L'Éphèmère est éternel. Aldo Rossi a Venezia*, in «Domus», n° 602, gennaio, 1980, pp. 7-11.
2 A novembre, nell'anno in cui questo editoriale prende forma, si celebreranno i quarant'anni da quando furono levati gli ormeggi dalla punta della dogana, permettendo al piccolo teatro veneziano di dirigersi verso Dubrovnik.
3 Cfr. D. Spina, *The Good, the Bad and the Malaparte*, in «AAFiles», n°72, 2016, p. 11.
4 Cfr. G. Strappa, *Quattro diadi di architettura mediterranea*, in P. Carlotti, D. Nencini, P. Posocco, *Mediterranei: traduzioni della modernità*, Franco Angeli, Milano, 2014.
5 Cfr. C. Gambardella, *Una casa tra due pini: abitare il mito del Mediterraneo*, LetteraVentidue, Siracusa, 2013.



Renato Natali, *Livorno Bagni*, (1930-1935) Olio su tavola, collezione privata



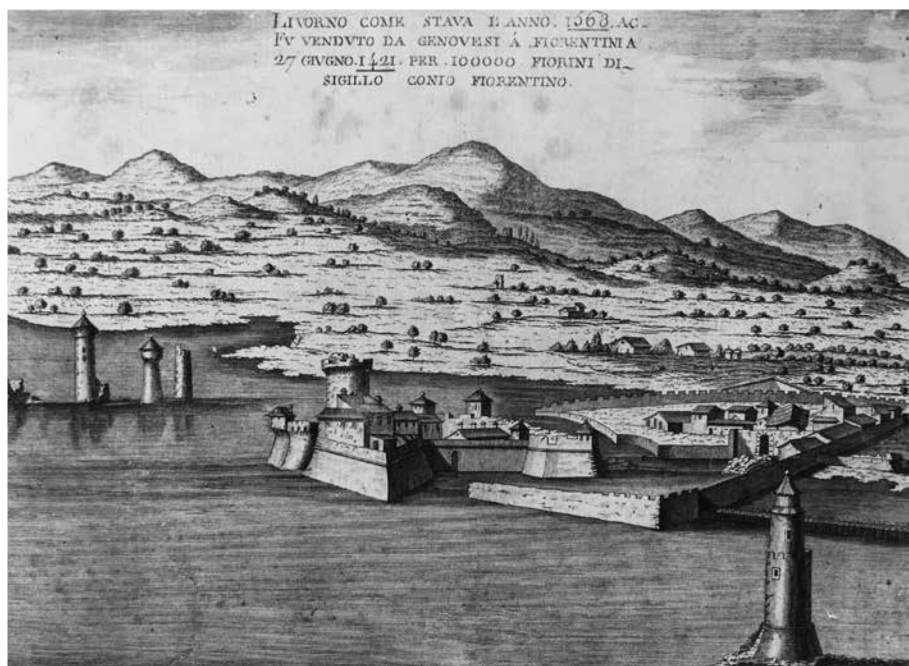
A lato. L'antico porto di Livorno, imponente e solido nelle sue massicce fortificazioni, brulica di soldati e di navi in una tela attribuita al pittore toscano Gherardo Poli (Firenze 1680 circa – Pisa dopo il 1739).
SI tratta di un episodio marinaro e guerresco che si riferisce con ogni probabilità ai preparativi e alla partenza della flotta toscana per la guerra di Epiro e di Albania nel 1682 (la tela è conservata nelle Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Firenze).

LA CITTÀ-PORTO

Tommaso Tocchini

Chi, sei secoli fa, arrivava a Livorno da nord, dalla città di Pisa, percorreva una strada che costeggiava una landa acquitrinosa nelle cui anse si andava interrando il *Portus Pisanus*.
Si arrivava in un abitato attraversato da una via maestra, abitato da poche centinaia di anime e circondato da un fossato e da un muro di legno ed argilla, una linea di protezione che si congiungeva in corrispondenza di un fortilizio proteso verso il mare aperto, detto la Quadratura dei Pisani, costruito nel 1377 attorno al mastio di Matilde e dalla torre cilindrica del 1100; in lontananza altre torri a presidio del porto pisano: il Fanale a sud, su scogli affioranti prossimi alla terra stabile e le torri del Magnale, la Maltarchiata e del Marzocco, erette su altri affioramenti o sulle barre di foce all'imboccatura della zona delle marane e degli acquitrini dove era stato ricavato l'approdo.
Il Castello di Livorno occupava una lingua di terra protesa a nord ovest, la punta estrema della formazione geologica della terrazza livornese, il cui limite settentrionale, chiamato la "gronda dei Lupi", faceva da margine alla distesa di stagni in progressivo interramento a causa dell'apporto alluvionale dell'Arno tramite le sue ramificazioni terminali. Fondamentale nella trasformazione e crescita del nucleo abitativo e del suo futuro destino è proprio la sua collocazione geomorfologica. La costa dell'alto Mar Tirreno e Ligure in quel periodo accoglieva solamente piccoli insediamenti posti al

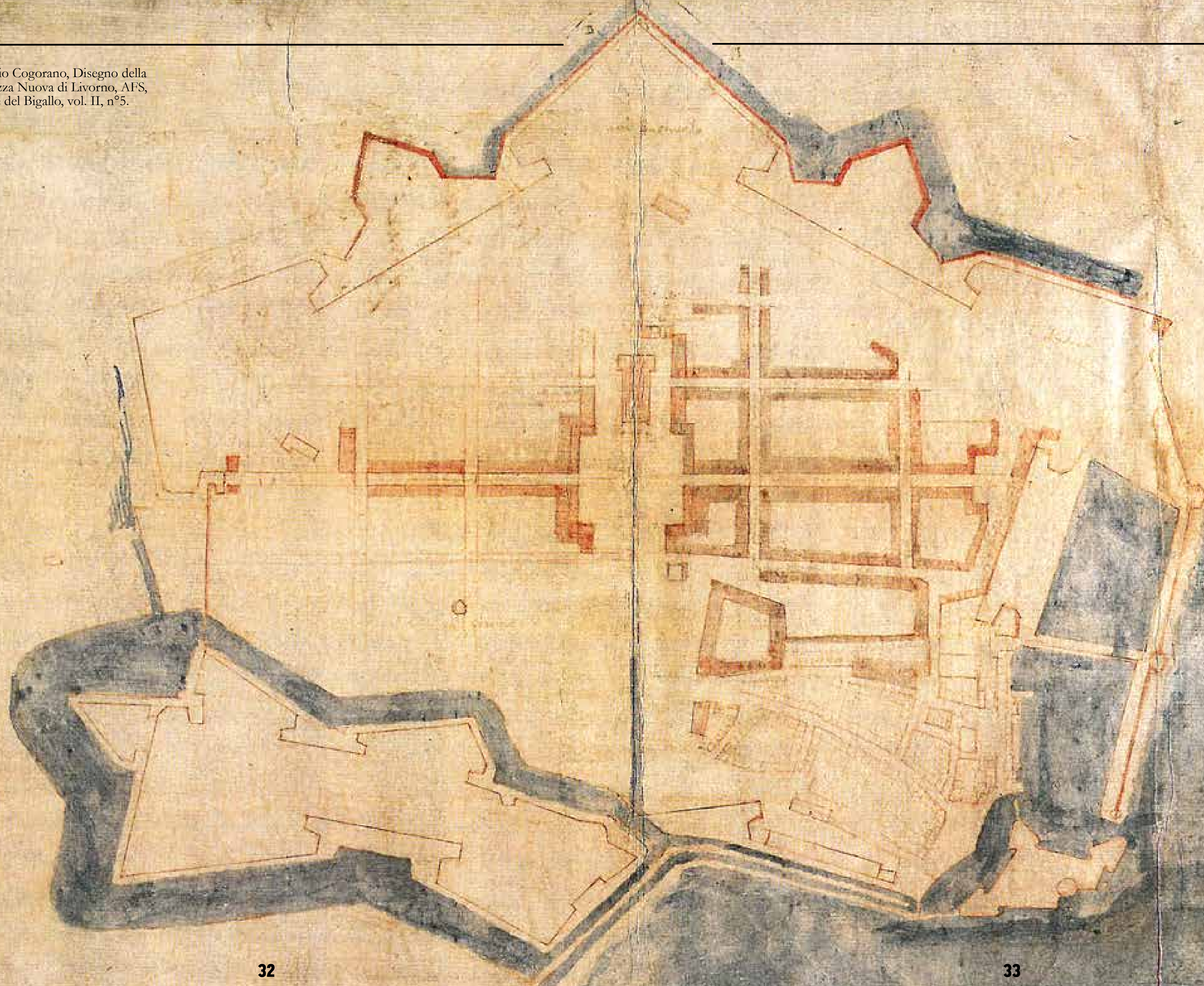
Sotto. "Livorno come stava l'anno 1663 A.C. Fu venduto da genovesi a fiorentini a 27 giugno 1421 per 100000 fiorini di sigillo conio fiorentino."



riparo di insenature (Populonia, Talamone …), e, salvo alcuni tratti dove i rilievi coperti da una natura selvaggia lambivano il mare creando falesie inaccessibili, era costituita da ampie distese palustri formate dagli apporti alluvionali dei corsi d'acqua, lande acquitrinose impraticabili in continua trasformazione.

Dalle carte di ricostruzione paleogeografica si può comprendere perché una piccola comunità possa essersi insediata nel luogo dove nascerà Livorno, in una costa di substrato stabile con piccole insenature tra scogli affioranti che fornivano ripari naturali alle piccole imbarcazioni.
Il Castello di Livorno, passato sotto il dominio di molti padroni, occupava una posizione strategica al riparo dalle deformazioni morfologiche della costa, a presidio del porto pisano e, come tale, rappresentò un oggetto di conquista e di scambio nel corso della caotica storia medievale, fatta di feroci battaglie e di complessi trattati tra le potenze marinare e non, ambita ed infine acquisita da Firenze che ne fece snodo vitale del suo commercio e della sua economia.
Con il decadimento funzionale del porto pisano, sulla base di quelle che erano state opere e postazioni di difesa ed in virtù delle condizioni di stabilità costiera, venne creato, con la realizzazione di scavi e di barriere di protezione sempre più protese verso il mare aperto, un porto di complemento, poi ampliato e rafforzato (in successione: il Pamiglione, il porticciolo dei genovesi, la Darsena Vecchia), ed infine, con la costruzione urbana, tratta dal disegno Buontalentiano di una città ideale, nacque un sistema complesso che espresse concretamente il concetto di città-porto.

L'appartenenza a Firenze nel periodo della sua massima crescita economica valse per Livorno una particolare attenzione da parte della famiglia Medici che destinò risorse importanti per lo sviluppo del "Castello" intuendone un potenziale punto di forza per guadagnarsi un posto di rilievo in uno scenario economico che vide l'intensificarsi delle rotte e lo sviluppo della marineria commerciale.
Va premesso che qualsiasi iniziativa perseguiva obiettivi strumentali agli interessi di Firenze, se è vero che il primo progetto importante, la Fortezza Vecchia (1518-1534), realizzata come protezione del porto, fu separata dalla terraferma con un canale, in opposizione fisica al castello medesimo, e funse anche da presidio per il controllo dei suoi abitanti.
La progettazione del nuovo sistema urba-



Claudio Cogorano, Disegno della Fortezza Nuova di Livorno, AFS, Piante del Bigallo, vol. II, n°5.

no concepì un organismo integrato al sistema delle acque e finalizzato esclusivamente all'attività portuale; il sistema inglobava il modesto nucleo originario, abitato da circa 500 abitanti, con un primo obiettivo di raggiungere una popolazione di 12000 abitanti destinati ad aumentarne la capacità operativa. La sua estensione terrestre decuplicava la superficie del Castello ed un incremento ancor più evidente riguardava il bacino portuale. Da questo progetto nacque una città modello definita a priori nella sua dimensione e funzione (1577-1618).

A differenza della storia della maggior parte delle città la cui crescita progressiva avvenne in tempi lunghi, seguendo dinamiche demografiche e variabili fenomeni migratori, dovuti ad eventi storici, opportunità economiche e per necessità di autodifesa, qui si realizzava una infrastruttura di carattere economico-commerciale stabilendone prioritariamente la necessità di presenze operative di addetti, per competenze e mano d'opera: una città fortezza da popolare di presenze umane idonee a far funzionare un'ambiziosa attività portuale e commerciale.

Per questo motivo a rafforzare la capacità attrattiva dovuta al un regime di agevolazioni daziarie, già vigenti da qualche anno, tra il 1591 ed il 1593, furono promulgate, dal Granduca Ferdinando I le leggi che consistono di fatto all'atto fondativo del Porto Franco con le quali si concedeva una ampia serie di privilegi ed immunità a tutti gli stranieri che si trasferissero in Livorno o Pisa, che fossero mercanti e lavoratori di mestieri e categorie ritenute necessarie alla nuova città.
Queste leggi, dette "Livornine", rappresentarono un documento fondamentale per la storia della tolleranza religiosa; vi si concedeva infatti la possibilità di professare liberamente usanze e culti in un periodo di controriforma, di censura e di rilancio della Santa Inquisizione, favorendo l'insediamento di comunità straniere di ogni confessione, Greci, Armeni, Arabi, Inglesi, Olandesi… ma soprattutto di Ebrei sefarditi che con la loro consolidata rete commerciale mediorientale contribuirono in maniera sostanziale allo sviluppo commerciale e urbanistico della città.

"LO STEREOTIPO ESAGONALE DELLA 'CITTÀ IDEALE', CHE ISPIRÒ IL PROGETTO BUONTALENTIANO, ADATTÒ LA SUA FORMA ALLE CARATTERISTICHE DEL TERRITORIO"

Nelle pagine successive. Pianta della città di Livorno fatta sotto gli auspici di S.S.R. Fernando III… Granduca di toscana" Incisione 535c700 (1793). Ai lati della pianta 5+5 vedute (Veduta di Livorno, Palazzo della Comunità, Porta S. Marco, Lazzeretto S. Rocco, Veduta della darsena).

Lo stereotipo esagonale della "città ideale", che ispirò il progetto buontalentiano, adattò la sua forma alle caratteristiche del territorio contraendo l'angolarità del lato nord, lambito dalle acque marine e degli stagni, divenendo un pentagono irregolare che rimane tutt'oggi l'emblema geometrico di Livorno.

La popolazione crebbe in pochi anni raggiungendo alla fine del secolo i 3000 abitanti. Questa prima immigrazione era costituita in prevalenza da ceti umili, che abbandonavano le zone dell'entroterra in periodi di carestia, attratti dalle prospettive di lavoro che la costruzione della nuova città poteva offrire; da questa venne tratta la mano d'opera necessaria per le attività connesse al porto e all'edilizia, unitamente agli schiavi ed i galeotti cui erano affidati i lavori più faticosi. Altra presenza era ovviamente quella dei militari, mentre i mercanti inizialmente preferirono risiedere a Pisa, dove potevano svolgere comunque la loro attività, dal momento che le merci potevano raggiungere i magazzini pisani attraverso il Canale dei Navicelli che univa il mare, lo specchio d'acqua ai piedi della Fortezza Vecchia, all'Arno presso la Porta a Mare Pisana. La costruzione del canale che fu avviata nel 1564 ed ultimata nel 1574 creava una via d'acqua connessa con il collegamento fluviale dell'Arno unendo il porto con il l'entroterra toscano fino a Firenze.

L'insediamento della popolazione fu tal-

MARE DI TOSCANA

PORTO

BASSI FONDI

LAZZERETTO

S. ROCCO

FORTEZZA VECCHIA

PIAZZA D'ARME

Veduta di Livorno

Veduta di Livorno nell' anno 1421

Palazzo della Comunità

La R. Dogana

Porta S. Marco

Bocca della Darsena

Lazzeretto S. Rocco

Torre del Marzocco

Monti Pij 1
Scuole pubb. 2
Commiss. di Guerra 3
Conserv. Militari 4
Seg. del Governo 5
Cam. dell'Commerc. 6
Quart. generale 7
Palaz. Arcivesc. 8
Cant. Ecclesiast. 9
R. Teatro 10
Banca dei Cassieri 11
Armeria 12
Posta delle Lett. 13
R. Osped. di S. Ant. 14
d.° della Miseric. 15

Chiesa di S. Giulia 16
d. S. Caterina 17
d. S. Giovanni 18
d. S. Sebastiano 19
d. S. Ferdinando 20
d. S. Antonio 21
d. S. Anna 22
d. della Purif. 23
d. del Rifugio 24
d. della Misericor. 25
d. della Madon. 26
d. della Purific. 27
d. 28
d. S. Gregorio 29
d. Greco 30
Ospizio de' Greci 31
Sinagoga 32

Latitud. di Livorno Gradi
Longitudine

Scala di Braccia Fiorentine
Scala di Piedi di Parigi

Dedicata agli Illmi Sri Consoli, e Negozianti

Sotto. Vista dei canali della Venezia Nuova - 1785 stampa di Giuseppe Maria Terreni (Livorno - Museo della città).



mente veloce ed evidenti le potenzialità delle attività commerciali che l'area urbana e la tipologia architettonica del primo impianto si dimostrarono presto insufficienti ed imposero vasti interventi per adeguare le infrastrutture portuali ed abitative al fenomeno economico-sociale.
Dopo la realizzazione della Darsena Vecchia e di altre importanti infrastrutture portuali come l'Arsenale e il Lazzeretto di San Rocco, nel 1620 fu ultimato il Molo Nuovo che delimitò l'ampio bacino del Porto Mediceo e, già nel successivo decennio, vennero sviluppati i primi studi per ampliare l'abitato; per questo nuovo intervento fu preferita, alla terra ferma, la zona a nord dei terreni paludosi che, nonostante la complessità di operarvi, godeva della prossimità delle darsene e della opportunità di collegamento attraverso canali alla maniera delle città anseatiche e della stessa Venezia, della quale prese il nome, città che fornirono anche esperienze e maestranze per dirigere le fasi costruttive.
Nella seconda metà del secolo iniziò la realizzazione del forte San Pietro d'Alcantara, un baluardo difensivo in ampliamento verso nord, che doveva contenere la prima fase dell'espansione; con la seconda fase fu perfino demolita gran parte della Fortezza Nuova, la grande struttura difensiva di terra, realizzata solo 100 anni prima.

"LIVORNO FU INVECE CITTÀ PREDEFINITA NEL SUO SPAZIO E NELLA SUA ENTITÀ FISICA, COME LA SUA POPOLAZIONE COSTITUITA DI COMUNITÀ DI 'NAZIONI', CIASCUNA CON LA PROPRIA RELIGIONE E TRADIZIONI"

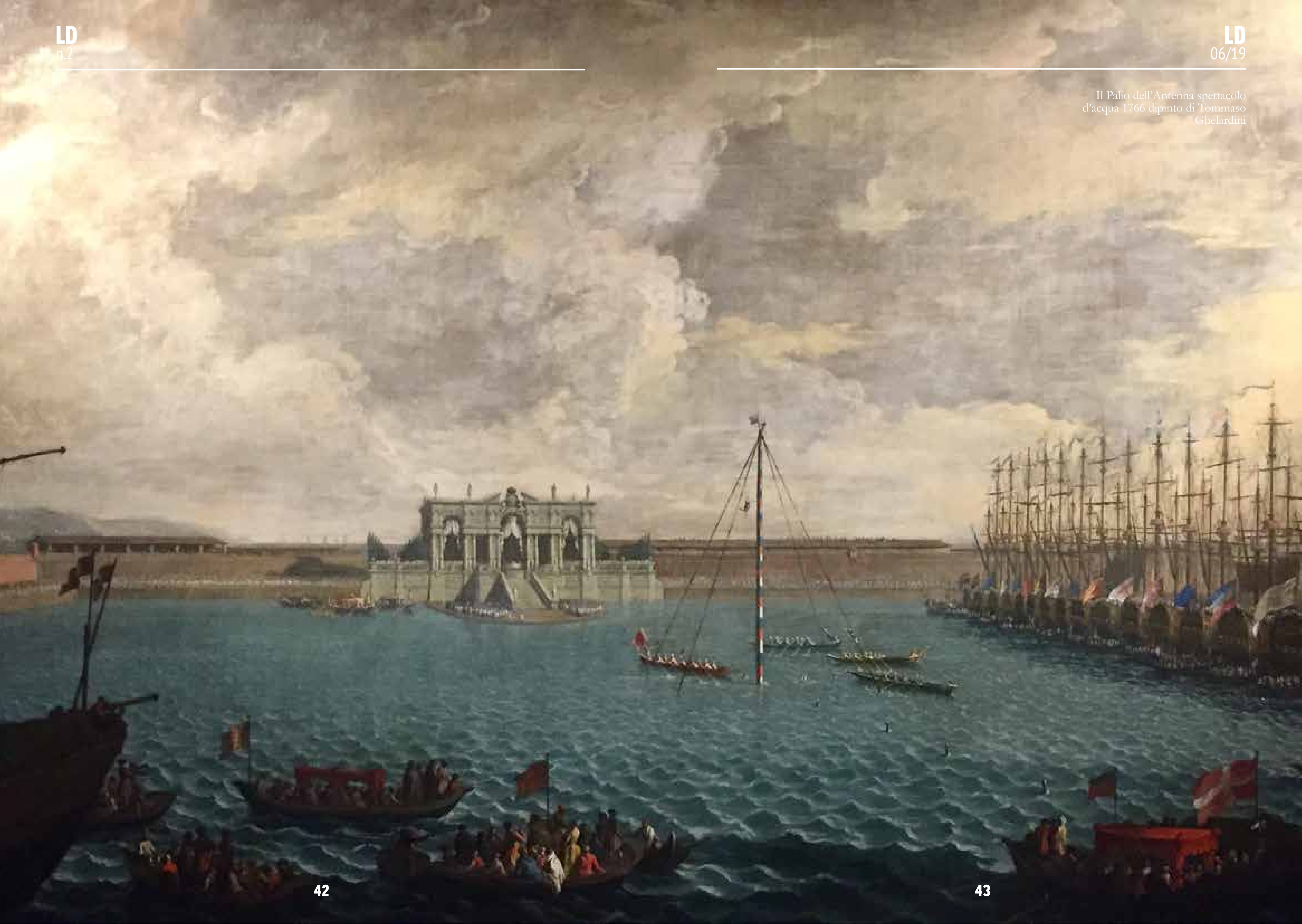
Nei primi decenni del 1700 prese forma il nuovo quartiere che verrà ultimato con la realizzazione del Rivellino di San Marco. Si venne così a definire la tipologia edilizia che caratterizzerà l'insediamento del ceto mercantile, basato sul legame tra spazi abitativi e spazi commerciali e con il rapporto con le vie d'acqua funzionale allo svolgimento delle attività.

L'ampliamento della città risultò fondamentale per l'ulteriore impulso dato al porto con la soppressione di ogni gabella voluta da Cosimo III nel 1675; così con il quartiere della "Venezia Nuova" Livorno assunse, nel corso del XVIII secolo, la più aderente conformazione al concetto di città-porto.

Henry Lefevre parlando di "città d'opera" esprimeva il concetto di città storica come "luogo concentrato nella propria anima", un luogo eletto nel quale era piacevole e più conveniente vivere, un bene appartenente alla comunità dei cittadini; condizione che invece, a partire dalla rivoluzione industriale, vedeva la sua lenta trasformazione in un luogo convertito a favorire le funzioni economiche ed oggi finanziarie.
Livorno di questa generalità ne è l'eccezione. L'anima di una città si forma nel tempo e se questo avvenne, specialmente nell'Italia dei Comuni, con il consolidamento delle comunità cittadine, con la crescita demografica, con l'impegno di perseguire l'auto determinazione e con l'ambizione economica e culturale, Livorno fu invece città predefinita nel suo spazio e nella sua entità fisica, come del resto la sua popolazione costituita, in aggregazione indotta, di comunità di "nazioni", ciascuna con la propria religione e tradizioni già formate e quindi socialmente e culturalmente indipendenti; in sostanza rappresentava una città cosmopolita, moderna ante litteram anche se l'origine economica della sua organizzazione era unicamente commerciale e non derivata dalla complessità industriale dei secoli a venire. La tipologia di Livorno fu plasmata particolarmente dal suo status di porto franco e dalle opportunità dei nuovi scenari marittimi che si andavano definendo e molto meno dal retroterra produttivo, relativamente debole, cui faceva da ponte.
Si consolidò quindi come porto di deposito, cui facevano riferimento compagnie internazionali, e punto d'incontro di molteplici realtà economiche e culturali, condizione che consentì alla città di vivere una stagione prospera fino a tutto il '700.
Questa specificità intervenne anche sul carattere stesso della popolazione che per provenienza, formazione e spirito d'indipendenza era tendenzialmente rivolta verso l'orizzonte e le direttrici mediterranee del commercio marittimo piuttosto che verso il territorio ed i legami storici di dipendenza politica, mai elaborata.

"LIVORNO RAPPRESENTAVA UNA CITTÀ COSMOPOLITA, MODERNA *ANTE LITTERAM*"

Questa scrittura è una riflessione e sintesi per punti salienti sulla nascita di Livorno e la sua evoluzione fino a rappresentare un modello di città-porto, ed è parte di un più ampio articolo che prosegue fino alla trasformazione da città-porto a città portuale, e sulla mutazione del rapporto fisico e mentale dei livornesi nei confronti del mare.
I testi da cui ho attinto informazioni storiche e spunti critici, nascono dal lavoro storico scientifico di Olimpia Vaccari, Lucia Frattarelli Fischer, Andrea Addobbati, Dario Matteoni, Michele Montanelli, Clara Errico, Mirella Scardozzi, Alessandra Guerrini ed altri, e da alcuni lavori di ricerca prodotti dal Comune, dall'Autorità Portuale e dalla Cassa di Risparmio di Livorno.
Non elenco qui la bibliografia ponderosa sull'argomento, rintracciabile per via telematica, ma mi limito a citare due recenti pubblicazioni di cui ho riportato brevi estratti:
L'arcano del mare – (Frattarelli Fischer con contributi di Vaccari e Addobbati / Pacini editore, 2018)
Storia illustrata della costa toscana – (Casini-Benvenuti, Scardozzi, Vaccari / Pacini editore 2018).



Il Palio dell'Antenna spettacolo d'acqua 1766 dipinto di Tommaso Ghelardini

A lato. Il confronto tra il Castello Aragonese e una nave mercantile, settembre, 2014

APPUNTI DALLA RIVA

Vincenzo Moschetti

Osservazioni sul principio di misura nel Mediterraneo

Raccontare il Mediterraneo, il 'mare Interno', attraverso una sua biografia è cosa assai difficile, materia complessa che molti da Omero a Braudel hanno tentato di onorare. Raccontarlo per mettere l'uomo di fronte alla realtà, di fronte cioè a quel fatto nudo e schietto che la storia di questo lago dalle enormi distanze e dalla bellezza sia autentica che antropologica ha esercitato. Non si tratta certo di un nuovo viaggio, ma più di ogni altra cosa riguarda l'impegno nel ritracciare quegli aspetti paradigmatici che ne hanno segnato i limiti sui quali si è costruito il paesaggio al quale il mondo, anche in maniera indiretta, appartiene.

La storia di questo mare non riesce certamente a piegarsi a esigenze storiografiche nette in grado di seguire una successione certa, o meglio rassicurante, di veri e propri capitoli; essa mira piuttosto a divenire bacino della diversità e dell'attesa reggendo costantemente un elenco aperto e reattivo rispetto ai *mélangments* culturali che da sempre ne hanno costruito la vicenda ricca di stratificazioni.

La lenta e assuefatta condizione mediterranea racchiude quindi un paesaggio così disomogeneo che converrebbe allontanare, ma la cui storia talmente ricca ci attira, ci chiama come una Nereide dal fondo delle proprie acque.

Una precisazione geografica non indifferente dunque, induce le osservazioni verso un aspetto consolidato nel progetto di

architettura, inseguendo il tema della (dis) misura che il 'mare' ha generato.

Il microcosmo mediterraneo nei suoi caratteri è composto quindi da oggetti che ritornano, scompaiono per poi riabitare la terra nuovamente come un'altalena. Vedere il Mediterraneo, appartenendo al suo significato, vuol dire divenire costantemente bambini, secondo una condizione romantica che rinnega in prima battuta quella cruda verità latente che lo costituisce[1]. Le coincidenze tra le immagini e la teoria di lettura che qui si propone come spettro interpretativo potrebbero forse essere sintetizzate nell'idea trasmessa da alcune foto di Mimmo Jodice nella mostra *Figure del Mare,* in cui si avverte il reale trasferimento di ricordi, memorie, secondo quel processo greco di *metastasis* che si cristallizza già nel momento in cui osserviamo le cose. Negli occhi dell'*Atleta dalla villa dei Papiri*, non troppo segretamente, si nasconde tutto questo; si insedia cioè l'essenza dell'esperienza che - nonostante la considerevole bibliografia - si affida ancora alla capacità di costruire l'architettura e il suo paesaggio, 'suo' poiché le appartiene (l'architettura), attraverso lo sguardo.

Ed è proprio questo guardare che (ci) afferra per mano trasportando i corpi a Taranto, nell'anno seguente all'atterraggio della grande portaerei nel paesaggio collinare - voluto dalle stravaganti visioni di Hans Hollein[2], il 14 maggio del 1965. Quella mattina la nave scuola 'Amerigo Vespucci', comandata dall'Ammiraglio Agostino Straulino, attraversò a vele spiegate il Canale Navigabile lasciando alla sua destra la fortezza aragonese. Una linea continua segnò il tracciato che l'imbarcazione compì sulla superfice del mare, lungo il taglio che aveva deciso la misura[3] di quel pezzo di città.

Le navi, idealizzate come oggetti feticci, potendo entrare tra i Palazzi della città ne hanno completamente stravolto il senso della misura, inaugurando, nello Jonio, una rinnovata scala delle *cose*.

L'oggetto di questo sguardo, e non banalmente di questa vista, è un paesaggio accolto dalle molteplici prospettive che si aprono davanti ai nostri occhi in cui l'architettura si manifesta nella scala (s)misurata di una nave. Non una, ma mille viste si allargano attraverso un'unica visione. Attraverso questa tendenza, la misura con cui ricostruire il paesaggio - molteplice ma unico - è lasciata agli occhi ed all'architettura che traducono la loro missione attraverso i segni.

Queste osservazioni, forse in forma di appunti, sono l'esito di un lavoro di ricerca

A lato. L'Amerigo Vespucci in uscita dal Mar Piccolo, 5 settembre 1983, foto di Marcello Risolo.

L'Amerigo Vespucci a vele spiegate attraversa il Canale Navigabile verso il Mar Grande, 14 maggio 1965, foto di Marcello Risolo.





che prende corpo sotto forma di parole in un'indagine tra teoria e progetto intorno al tema contemporaneo della città di porto e della scala monumentale nel Mediterraneo di Taranto.

Una misura geografica: la cartografia mediterranea

Il viaggio inizia adesso, nella convinzione che il Mediterraneo sia innanzitutto una nozione geografica, un grande specchio d'acqua salata da cui le immense memorie emergono nella misura in cui diventano testimoni di un nuovo tempo. Sarebbe impensabile misurare la grandezza del Mediterraneo, sarebbe impensabile stabilire se esso inizi o finisca a Siviglia oppure a Istanbul, sarebbe impensabile credere che il suo accesso sia nel porto di Suez o a Gibilterra. Affrontare il tema della terra che circonda e definisce il mare è la sospensione su cui avviene la scoperta del mare stesso: la terra infatti esiste perché esiste il mare e viceversa.

L'architettura che costruisce la città le dà forma, si attesta su questa sospensione tra la solidità del terreno e l'incertezza dinamica dell'acqua. La difficoltà di creare rapporti e distanze, di generare misure partendo da cose esistenti o esistite, da tracce, diviene tanto più complesso quanto più si tratta di mare; eppure da sempre l'uomo ha cercato di confrontarsi con esso, costruendo barche, costruendo porti, costruendo *cose*, costruendo case. Il confronto corporale con cui la vicenda mediterranea si è costruita è imparagonabile rispetto a qualsiasi altra vicenda che riguarda l'uomo. L'idea di stratificazione dovuta alle genti,





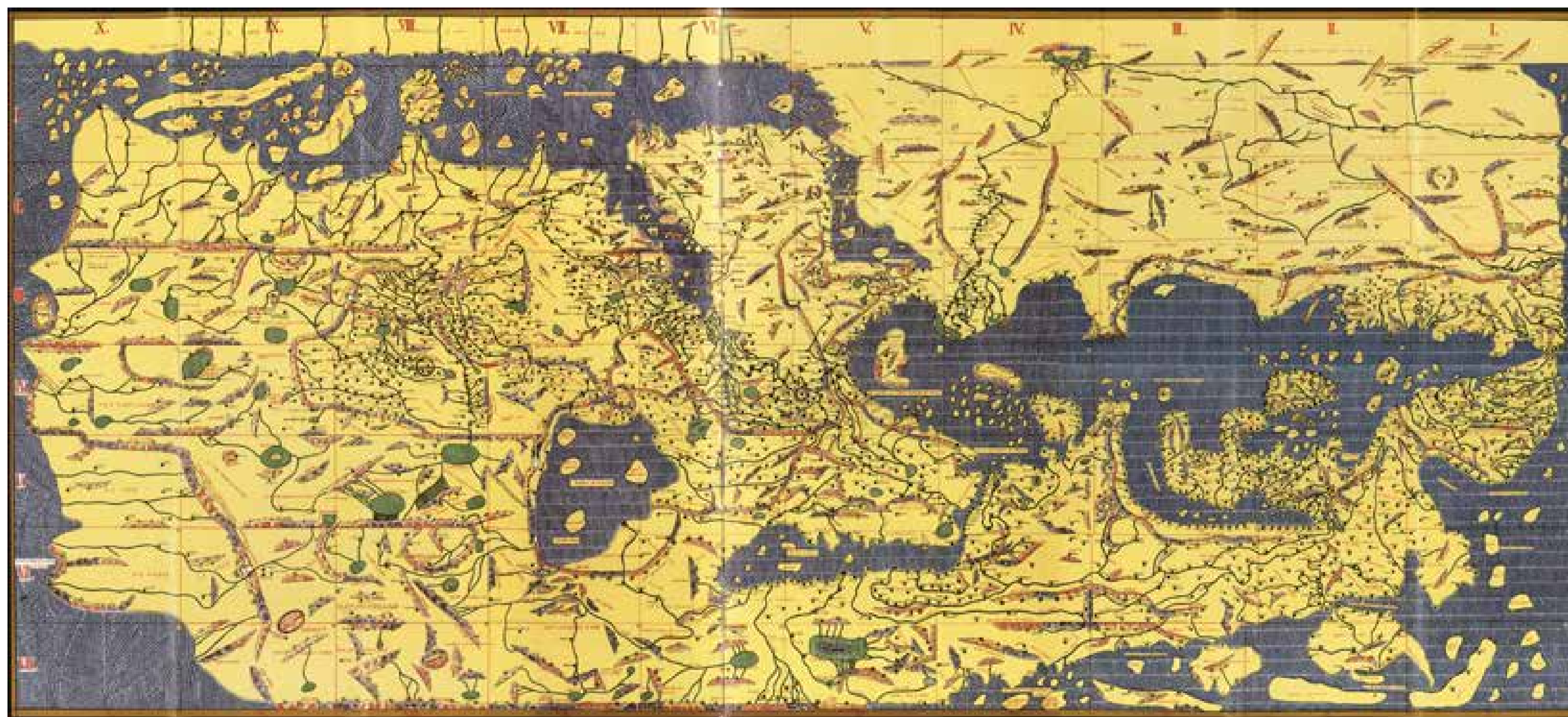






Un sistema di classificazione tra mare e costruzione, aprile 2019, foto di Vincenzo Moschetti.

ai commerci, alla natura è ancora densa di significati che a fatica riescono ad essere estrapolati uno alla volta a causa delle loro compenetrazioni nei tempi e nei luoghi dell'intero bacino. Il Mediterraneo è la sua interezza celata tra le singole onde. I 'solchi sulla terra' da dove sono stati generati i primi segni dell'abitare ancora giacciono lungo le sue coste e tendono a quell'instancabile confronto con l'inafferrabile orizzonte blu. Le architetture apparteranno a tale limite fino a quando quest'ultimo esisterà; esse vivono in simbiosi l'una per le altre guardandosi da costa a costa, stabilendo quella ideale attesa che le tiene appunto in vita. L'idea di questa costruzione, sottesa tra i confronti e gli assordanti suoni che il mare insieme alla terra propone, non può però essere concepita a fondo senza l'idea del disegno cartografico, l'unico elemento (umano) a disposizione per comprendere limiti e verità, l'unico mezzo che permetta effettivamente di 'ritagliare l'azzurro' del mare, utilizzando un'accezione scarpiana.



Una copia della fine del medioevo della Tabula Rogeriana, con il nord in basso

La mappa dell'ecumene (mondo abitato) di Tolomeo ricostruita usando la prima proiezione.



Attraverso la cartografia mediterranea, e a partire da quella, è stato concepito il mondo che durante le singole rotte fu conosciuto e ampliato di metro in metro. Le carte infatti hanno il valore di riuscire a donare la misura delle cose a cui appartengono dove, mediante la lettura di tali luoghi il significato di Mediterraneo è divenuto chiaro. Soffermandosi si legge come la planimetria, nella sua verità, conduca all'immagine del mare come generatore di forme.
Volgendo lo sguardo alle carte che rappresentano per prime i luoghi delle architetture appare chiara la necessità di definire forme e strutture, di definire nell'immagine costituita da un'unica dimensione la figura degli innesti su cui la costruzione si attacca.
Certamente, distogliendo un momento l'attenzione dalla realtà propria dell'assunto che investe l'interesse in tale ricerca, la cartografia appartiene per sua 'natura' alla geografia. A precisazione di questo vi è la *Tabula Rogeriana,* a cura di Muhammad al-Idrisi, geografo, che curò per quindici lunghi anni, a partire dal 1138, il manoscritto '*La delizia di chi desidera attraversare la terra'* comunemente conosciuto come '*Libro di re Ruggero'*.
La straordinarietà di tale opera, che racchiude al suo interno il mappamondo allora rintracciabile, risiede nel fatto che i disegni minuziosamente elaborati dal geografo ritracciano le misure e i temi estrapolati a seguito di vere e proprie ricerche basate sulla parola di viaggiatori, individuali oppure a gruppi, circa le loro conoscenze del mondo. Bisogna pensare che la '*Tabula Rogeriana'* rimase il punto di riferimento per qualsiasi movimento sulla crosta terrestre per circa tre secoli, stabilendo quindi una considerevole distanza rispetto alla produzione cartografica successiva.
La stessa descrizione di Strabone nella propria monumentale *Geografia* composta in diciassette volumi pone come discrimine fondamentale della sua descrizione il mare stesso (II, 5, 17): «È il mare che principalmente disegna la terra e gli dà la sua forma, configurando golfi, oceani, stretti, istmi, penisole e promontori; […]. Questi sono gli elementi che permettono di distinguere continenti, popoli, siti favorevoli alle città».
In questo senso appare chiara la nozione di misura in cui la massima di Protagora: «d'uomo è misura di tutta le cose», diviene certamente una descrizione di appartenenza mediterranea che il mare però rovescia e restituisce in una forma decisamente estensiva. Il mare cambia la misura umana rendendola monumentale.
Ed è proprio a questo punto che Valéry[4]

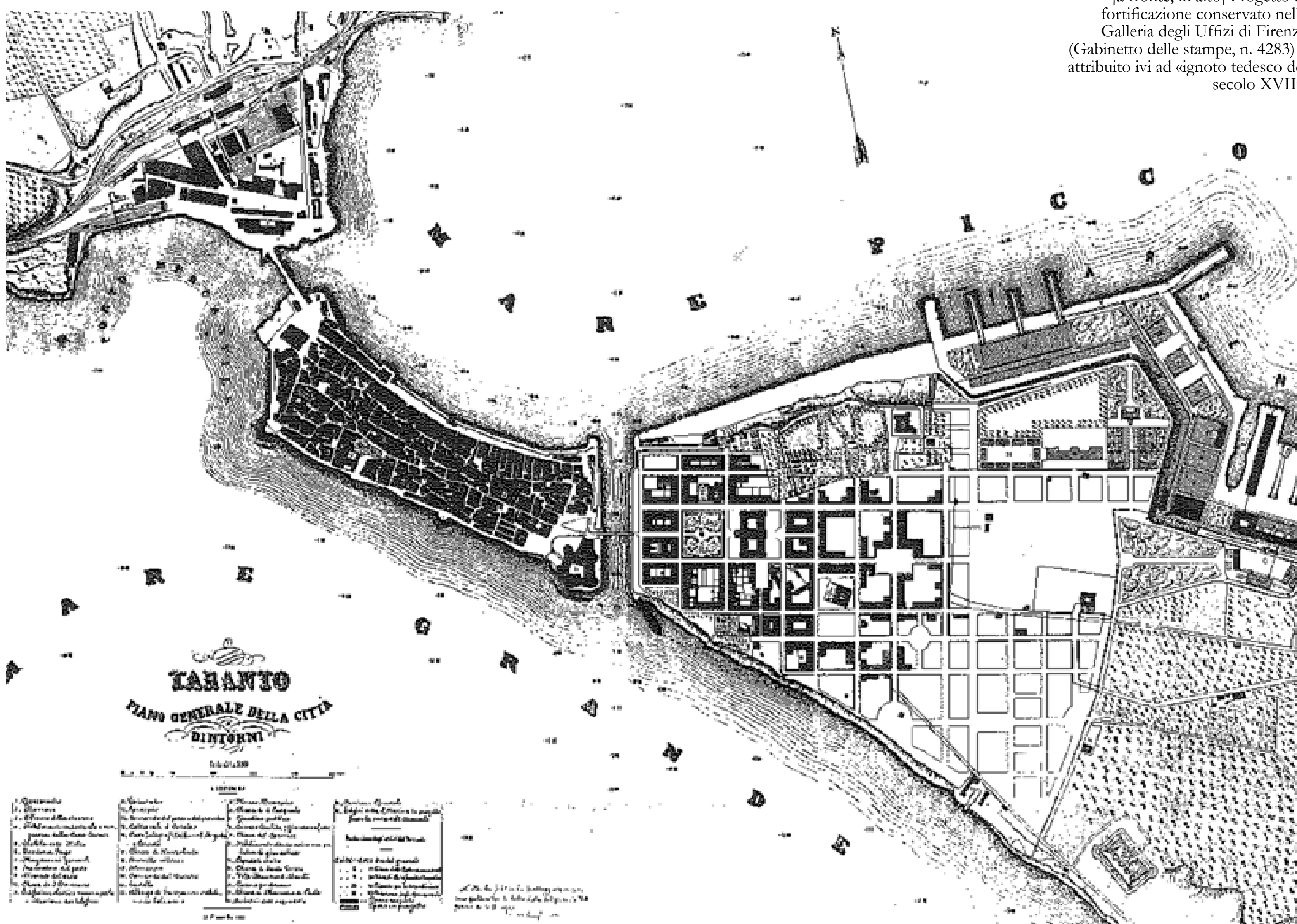
"ARCHITETTURE QUESTE CHE SI EVOLVONO TIPOLOGICAMENTE PROPRIO PER ESSERE VISTE DAL MARE, SECONDO UNA PERMANENZA DI SIGNIFICATI"

si chiede cosa significhi tutto questo, il perché la misura e il misurare pur appartenendo all'uomo in realtà appartengano di riflesso al Mediterraneo.
La risposta infatti non tarda ad arrivare: «Che cos'è misurare? Non è forse sostituire all'oggetto che noi misuriamo il simbolo d'un atto umano, la cui semplice ripetizione esaurisce quell'oggetto?»
Ma l'atto umano in cosa risiede se non nel ridisegnare i confini di un mare, le sue distanze, affinché sia possibile un giorno ritornare in quelle terre lontane? L'atto umano è la misura che serve al mare per definirsi tale, è quel processo che aiuta l'uomo stesso quindi a riconoscere il luogo e a percepirlo, lo aiuta nella definizione delle terre, lo aiuta nei lunghi viaggi, lo aiuta nella costruzione delle sue case: le sue architetture. Senza misura non vi è mare, senza mare non vi è architettura, senza architettura non vi è misura.
Le misure ritornano dunque dalle cartografie, come dagli occhi; la misura del resto è una azione che si conclude e inizia nel momento in cui viene posta in essere. Il mare, ed il Mediterraneo tutto, esiste e non esiste. A tratti si completa, si satura, in altri tempi si distrugge ricominciando eternamente la sua storia millenaria che continuamente si rigenera dalle sue stesse ceneri secon-

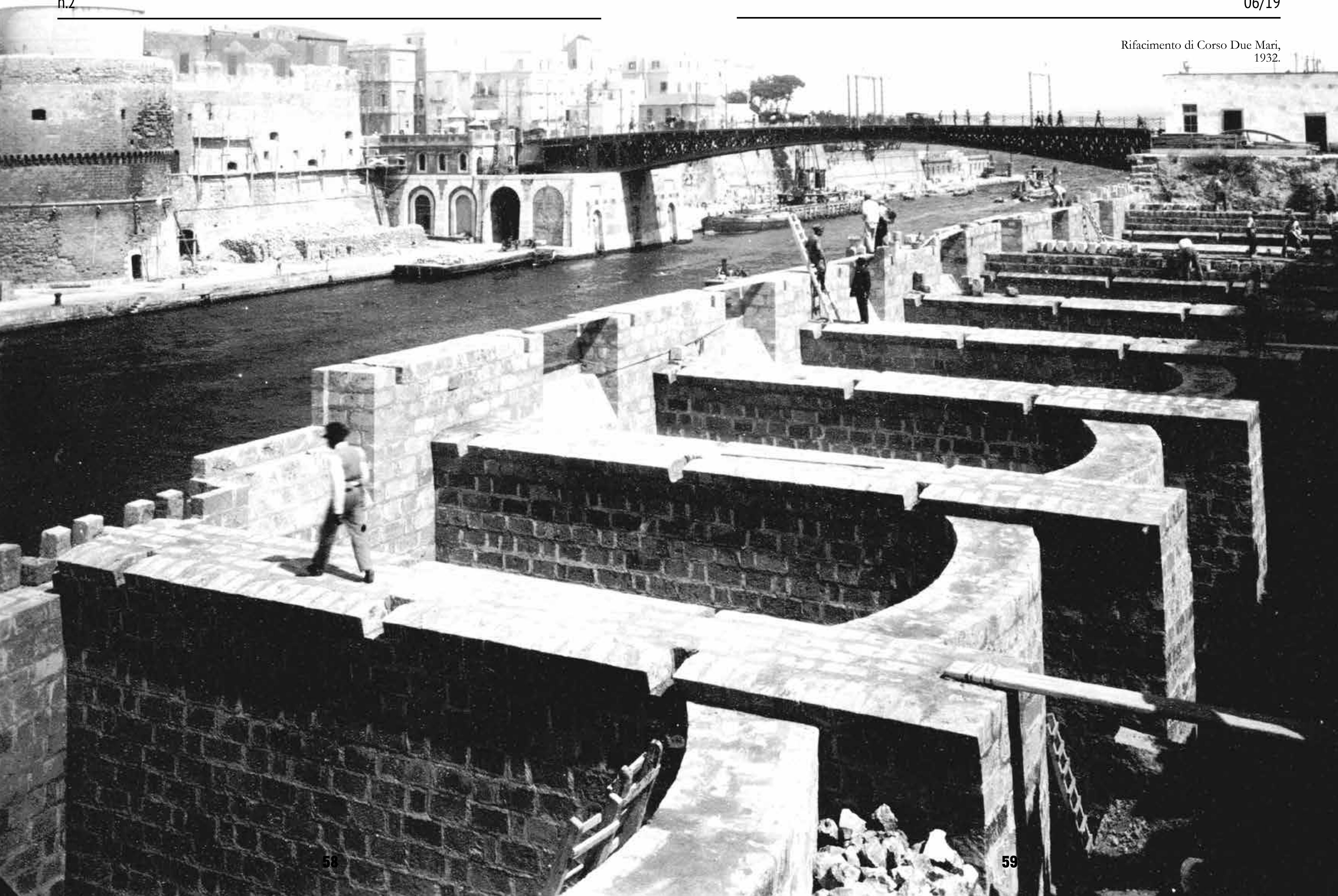
do una progressione di immagini sempre uguali ma sempre nuove. Il Mediterraneo è la misura del mondo, esso è al centro di tutte le carte e della terra stessa. Senza questo mare Interno non esisterebbe tutto quello che vi è al contorno così come le monumentali architetture.

Una misura architettonica: il Castello Aragonese

A Taranto più volte le barche si trasformano in navi e portaerei, più volte il ferro saldato sostituisce i fasciami di legno delle 'lampare'. Qui, in una città (quasi) senza speranza, la misura dell'architettura diventa sempre più abissale, in un paesaggio mediterraneo dove tra la pietra e l'acqua sono sorti – al posto degli ulivi[5] – monumentali architetture d'acciaio. Taranto è una città doppia, o forse vi sono due Taranto, quella abitabile fatta di case e monumenti (demaniale), e quella dell'ex-ILVA, anch'essa fatta di monumenti ma non di case. Giornalisticamente bisogna dire come nonostante le insegne venturiane siano cambiate[6] niente davvero muterà, esattamente come nel romanzo di Tomasi di Lampedusa, conducendo questo lavoro verso l'unico orizzonte possibile per l'architettura: il 'monumentale'.
Una città di mare ha quindi per sua definizione la scala del monumento come principio compositivo attraverso cui costituire la propria complessità urbana. Il monumento appare come fenomeno mediterraneo di urbanesimo e come effettivo dato costitutivo e di confronto fra parti



Pianta della città in un disegno della prima metà degli anni Ottanta del XIX secolo.
[a fronte, in alto] Progetto di fortificazione conservato nella Galleria degli Uffizi di Firenze (Gabinetto delle stampe, n. 4283) e attribuito ivi ad «ignoto tedesco del secolo XVII».

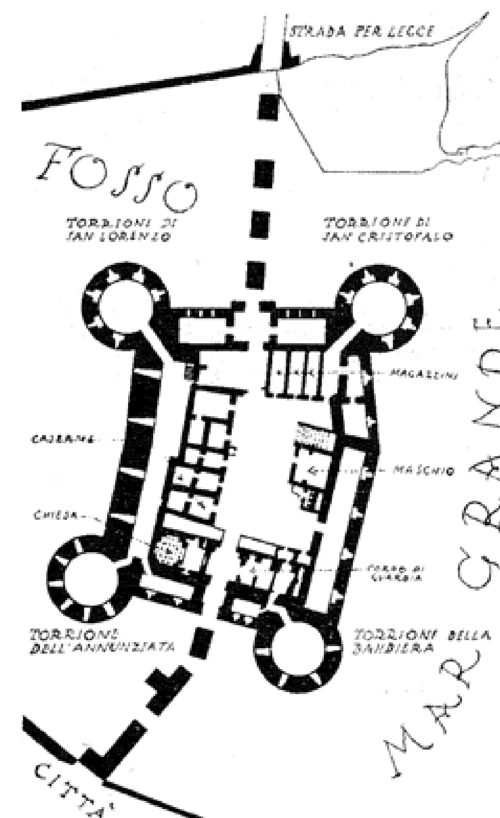


Rifacimento di Corso Due Mari,
1932.

e pezzi di un dato luogo. Nel tentativo di costituire un dialogo, anche e soprattutto di difesa in tempi passati, la grandezza scalare di tali oggetti intravede la possibilità di originare gerarchie unificando tra terra e mare le relazioni architettoniche: pochi e grandi oggetti in acqua così come sulla costa. Il monumento progettualmente diviene elemento di osservazione e classificazione suggerendo strategie architettoniche come base teorica e pratica allo stesso tempo.

Già le stampe del XVIII secolo hanno evidenziato una prassi che si è ripetuta almeno fino agli anni del boom economico, attestando le capacità dimensionali che il mare ha esercitato sulla costruzione del paesaggio. La griglia di fondazione ottocentesca ha sostituito la geometrizzazione del suolo dato a coltivazione, visibile nelle rappresentazioni di Ottone di Berger incise nel 1771[7], decidendo il sistema insediativo che sempre ha mantenuta la forza muscolare della massa muraria. Il Castello Aragonese, il Palazzo degli Uffici, il Bacino 'Ferrati', il Palazzo del Governo, gli impianti siderurgici dell'ex-Italsider o la Concattedrale di Ponti[8] sono i testimoni cronologici di un destino collettivo dettato dalla presenza marina. Architetture queste che si evolvono tipologicamente proprio per essere viste dal mare, secondo una permanenza di significati e dove i portali assumono la funzione di grandi soglie fra città e campagna… campagna acquatica[9]. Esse si collocano all'interno della maglia strutturale che la città assume nel tempo imponendosi come scenografie teatrali incoraggiate dalle audaci fondazioni e dallo spessore murario, costituendo una mappatura fatta di punti attraverso cui il paesaggio urbano si riconosce rispetto all'insistenza del segno mediterraneo.

Il meccanismo per cui «tutto si è sacrificato»[10] comincia ad evidenziare una condizione di forme pratiche che, a causa della militarizzazione della città, propone un immaginario artificiale e futurista in cui la scala monumentale prende il sopravvento su qualsiasi ulteriore misura possibile.[11] La lettura urbana indica l'esistenza di più livelli compositivi[12] in cui la distribuzione degli isolati mostra la presenza dei grumi originati da queste 'macchine architettoniche' dagli ampi cortili, generati dal tema del recinto come grande muro abitato. Il vuoto, non sempre baricentrico, è la persistenza di questo Mediterraneo, attraverso cui si consolidano le tracce ed in cui gli spazi chiariscono il peso della pietra che gli sorregge. Compressione e dilatazione, come ombra e luce, sono i fautori di una 'industrializzazione di base' inaugurata probabilmente con

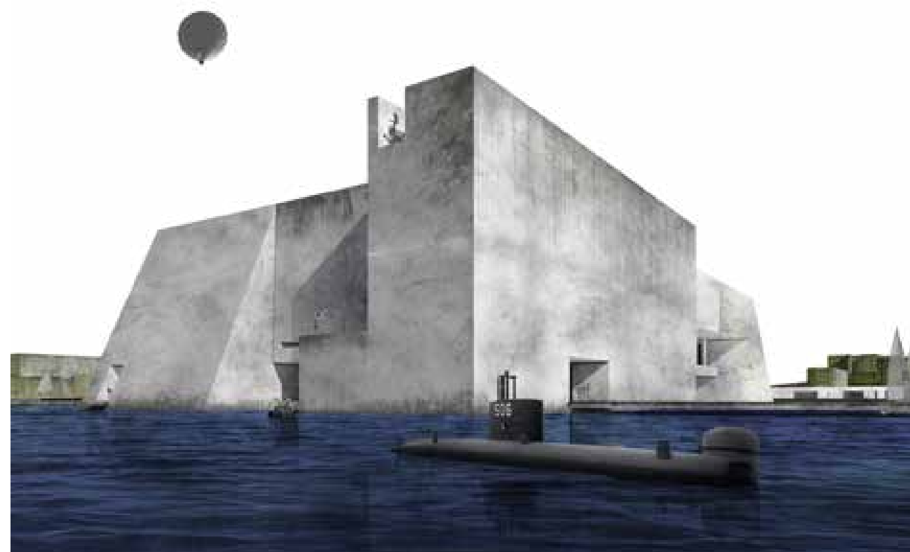




In alto. Pianta del castello nella prima costruzione aragonese elaborat da Speziale secondo i documenti.

In basso. Pianta principale del Castello allo stato attuale.

la fortificazione aragonese da Francesco di Giorgio alle soglie del XVI secolo.[13]
Tuttavia nonostante le perplessità storiografiche dibattute nel corso degli scorsi decenni, l'attribuzione può risultare valida considerando che all'epoca era consueta la circolazione di 'modelli' lignei[14] ai fini di ricevere in cambio – da architetti di chiara fama – progetti di architetture fortificate. Sebbene questo non possa essere del tutto esaustivo, occupandoci di progetto la verificabilità delle coincidenze si avvera nel momento in cui si raffrontano la spazialità dell'opera tarantina con le affermazioni teoriche e pratiche del di Giorgio.[15] Non vi sono decisivi riferimenti documentari, i quali sarebbero molto apprezzati dagli 'storici', ma i numerosi disegni del 'Trattato di Architettura Civile e Militare' contenuti nel Codice Magliabechiano pongono in evidenza alcune coincidenze progettuali non trascurabili.[16] In questo confronto, di cui il Libro V[17] diviene perno della comprensione *tout court,* si legge come «la bontà della fortezza sta nell'artificio della pianta, anziché nella grossezza dei muri»[18] stabilendo un assunto compositivo difficilmente marginale.
Il cortile centrale in questo senso rappresenta il fulcro dell'organizzazione planimetrica in cui il vuoto sembra quasi rincorrere tipologicamente una dimensione a pianta quadrata, intorno alla quale si stabilisce l'intera distribuzione organizzativa del Castello e delle sue stanze. La predisposizione di tale cortile unisce in un unico corpo architettonico l'articolazione domestica con quella militare, programmando una successione obbligata di soglie (a, b, a, b, a) che dall'ingresso posto oggi a nord-ovest, dopo il fossato, porta il visitatore nella compressione delle mura, prima del cortile, fino ad un lungo taglio verso il mare a sud-est.[19]
La pianta documenta come l'architettura completi la topografia dell'Isola distribuendosi gerarchicamente a ridosso di un antico avvallamento naturale del banco di roccia e precisando, in questo modo, l'assetto urbano secondo un ordine geometrico determinante per restituire una connessione tra i corpi di mare e quelli di terra.
I torrioni collocati ai vertici[20], secondo le prescrizioni martiniane[21], realizzano il



Museo del Mare e della Marineria, vista elaborata in occasione del progetto di laurea, settembre, 2015.

sogno trattatistico della 'quadratura' risolvendo mediante la loro circolarità le soluzioni angolari. Una *dispositio* non casuale che concentra le energie planimetriche nel grande torrione di San Cristoforo, più ampio degli altri di circa dieci metri[22], posto proprio a chiusura della pianta dell'intera Isola. È questo l'elemento risolutivo che chiude il grande recinto sui due lati a mare, svelando nella sezione l'abbondanza del pieno rispetto al vuoto, esattamene come in altre fortificazioni martiniane. Nel confronto diretto con il disegno della 'Rocca Esagona per luogo offendibile da una sola parte'[23] il progetto, secondo prove indiziarie, si conferma nel bastione – impropriamente chiamato rivellino – che diventa l'atto attraverso cui si rivela il rapporto diretto tra scrittura teorica e costruzione.
L'architettura funziona nella sua cortina, secondo un doppio registro organizzativo: uno interno e l'altro esterno; al fine di poter garantire una duplice vita le murature mutano il loro spessore coinvolgendo nella sezione spazi segreti. In questi ambienti a tratti voltati e penetrati dalla luce radente sono riconoscibili i segni di un possibile tessuto urbano, idealizzando un progetto tutto 'in negativo', come fosse ipogeo. Questa lettura architettonica ha permesso alla fortezza di entrare a far parte dell'architettura della città, almeno quella 'Vecchia'[24], originando una corrispondenza di luoghi tra ciò che è fuori e ciò che sta dentro il perimetro.
Ma la più grande liberazione del corpo sta nella segreta cappella del S. Leonardo che, nascosta fra la massa muraria, trasporta a Taranto la misura del S. Berardino di Urbino impostando su quattro arcate la cupola a pianta circolare.[25] Nell'espressione 'grezza' che una fortificazione può avere qui si scopre la sostanza della verità strutturale in cui il Castello appare sempre come frammento nitido a cui condurre l'intera persistenza monumentale fino (per paradosso) alle filiformi ciminiere del siderurgico. L'identità formale oltre che concettuale agli scritti e alle esperienze dell'architetto senese sono narrate dalla precisione degli spazi e nelle soluzioni che tentano sempre di ragionare intorno a forme compiute, recinti, equilibri tra cavità e massa. Il mattone viene sostituito per necessità dal carparo e dal tufo, facendo presagire – almeno nell'interesse progettuale – l'adesione ai disegni di Francesco di Giorgio.
Lo sforzo martiniano in questa *machine à défendre*, sempre macchiato dal dubbio dell'effettiva sua presenza, riporta alla luce la costanza dei segni capaci di esprimersi nel luogo della totale assenza[26] producendo progetto, prassi e grandezza.
Un monumento complesso è quello di Taranto che codifica però un modo di dare forma alle *cose*, quasi a voler dimenticare apparentemente le isolate colonne del tempio dorico consacrato a Poseidone. Ma il Castello ancora più di esse **è apparso nel tempo** come corpo vivo, come oggetto grandioso coinvolto in ogni tipo di rappresentazione, trattenendo dunque il tempo del *presente*; lo stesso delle navi che ne lambiscono i confini in pietra o quello

A lato. La corte dell'ex convento di San Francesco in Città Vecchia, aprile, 2019, foto di Vincenzo Moschetti.

In basso. Palazzo degli Uffici, aprile, 2019, foto di Vincenzo Moschetti.







delle ciminiere infuocate dalla produzione di acciaio.

La composizione dell'architettura aragonese, basata su prove indiziarie, determina il suo *essere monumentale* stravolgendo la scala delle *cose,* almeno per chi non vuole vederle, a partire non solo dal Canale Navigabile ma anche rispetto all'intera dimensione urbana. Tutta la rappresentazione storica della città è sempre stata generata a partire dal Castello che trova la sua compiutezza e la sua misura attraverso i rapporti che esso stesso esprime. Le altezze e le dilatazioni identificano il carattere di questa area anticipando quella che sarebbe stata la vicenda novecentesca post-bellica. Leggere la fortezza come frammento è inequivocabilmente necessario per permettere agli altri monumenti di entrare nel grande atlante mediterraneo, mondo questo che ha sempre trascurato la paura di modificare la natura trasformandola in paesaggio. Questi progetti si sono posti nel tempo, più di ogni altra considerazione, il problema reale della misura costruendosela e decidendo con coraggio un principio di cui oggi la città è ancora sotto assedio. Essi rappresentano la previsione futura che da quel mare sarebbe arrivata, dimostrando come le navi mercantili odierne siano soltanto un ulteriore passaggio di scala.
Le osservazioni sulla misura diventano il presagio inedito che il Mediterraneo ha sempre esercitato sul progetto di architettura rendendo le proprie città a grandezza infinita, si pensi a Spalato, affinché fossero viste dal mare: il vero punto di arrivo di ogni porto.

Note

Questo scritto è figlio di alcune osservazioni e studi iniziati nell'estate del 2014 grazie all'osmotica passione di Michelangelo Pivetta, che qui trovano per la prima volta 'riposo' in forma di parole. Con le stesse motivazioni devo inoltre ringraziare l'Amm. Francesco Ricci che in quel momento mi accolse nel cortile del Castello Aragonese per illustrarmi alcune sue ricerche edite qualche anno prima e che qui in parte sono riportate.
Per aver permesso la pubblicazione delle immagini dell'Amerigo Vespucci ringrazio Marcello Risolo che dal 1965 rincorre le vele della nave-scuola ogni volta che questa attraversa il Canale Navigabile.
Questo scritto va interpretato come osservazione architettonica in cui è stato necessario non apportare considerazioni sul sempre più crescente tasso di mortalità. Questa breve nota vuole quindi rendere giustizia a quello che accade silenziosamente senza difatti dimenticare quanto tra i lavoratori impiegati nello stabilimento ex Ilva di Taranto (e non solo) si registri il 500% di casi di cancro in più rispetto alla media della popolazione generale della città (stima ufficiale del 27 aprile 2019).

Hollein, Hans (1934-2014):
, Progetto (non realizzato) di città a forma
di nave portaerei in un paesaggio. Prospettiva, 1964. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Cut-and-pasted reproduction on photograph, 4 1/2 x 7 1/4' (11.4 x 18.4 cm). Philip Johnson Fund. Acc. n.: 435.1967. © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze



[1] Il Mediterraneo in realtà è un mare di sangue e di morte, di dure battaglie.

[2] Hans Hollein, *Aircraft Carrier City in Landscape*, 1964, Philip Johnson Fund, MOMA, New York. Questo fotomontaggio deriva dalla serie di Hollein 'Transformations', creata tra il 1963 e il 1968. Nella serie, un paesaggio agricolo o urbano, spesso sterile, è il sito di un oggetto industriale monumentale. Hollein ha utilizzato la tecnologia della macchina, la candela, la cabina e, qui, la portaerei, per creare un'architettura pura e assoluta senza uno stile architettonico identificabile. Hollein ha eseguito il collage con un gruppo di fotografie del sito nel 1964, eliminando completamente gli edifici e dichiarando le forme della terra come espressioni architettoniche, a riprova della sua affermazione che «tutto è architettura». Correlato a questo ironico, politicizzato punto di vista, la portaerei è per Hollein una reliquia iconoclasta della sua precedente funzione; il suo uso qui confonde la comprensione comune di cosa significa costruire nel panorama contemporaneo. Cfr. E. Branscome, *Ship to Shore*., AA Files, n° 73, Architectural Association School of Architecture, London, 2016, pp. 58–72.

[3] Il Canale Navigabile unisce i due mari della città di Taranto, a nord il Mar Piccolo e a sud il Mar Grande che si apre sul Golfo. La sua costruzione coinvolse molti tempi e molte figure, fino alla definitiva e attuale conformazione la cui lunghezza è pari a 375 metri per 73 di larghezza. Per transitare attraverso il canale bisogna seguire l'allineamento (193°) per uscire e l'allineamento (013°) per entrare, segnalati da torri, pilastrini e mede.

[4] P. Valéry, B. Lumi (a cura di), *Ispirazioni mediterranee*, De Martinis & C., s. l., 1993.

[5] «Pecore, ulivi, terra arsa da cui affiora la candida roccia, in fondo il mare. Un mare caldo, intenso. Questi i protagonisti di una storia millenaria il cui ritmo sembra scandito dalle eguali e monotone arcate dell'acquedotto medioevale che correva verso i colli della Puglia Jonica e che oggi è testimone di un'età perduta. […] Ma improvvisa una forza nuova: la macchina. Ulivi secolari cadono come burattini di legno. Cadono a pezzi le bianche e vecchie case dei contadini e dei pastori.» Queste parole sono tratte dal documentario che l'Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI) dedicò alla costruzione del grande impianto industriale (ILVA) considerato il futuro e il motore del Mezzogiorno, una visione paradossalmente opposta a quella che oggi è la risposta popolare.

[6] Il 7 novembre del 2018 alcuni operai incaricati dall'azienda rimuovo dalla facciata della direzione dello stabilimento siderurgico la scritta 'ILVA' … ha inizio l'era ARCELOR MITTAL. L'edifico un tempo blu elettrico, si prepara ad un nuovo tempo della dimenticanza.

[7] Cfr. in T. N. D'Aquino, *Delle delizie tarantine*, Stamperia Raimondiana, Napoli, 1771. In 4°. Mappa calcografica di Taranto disegnata da Giovanni Ottone di Berger e incisa da Benedetto Cimarelli inserita dopo carta h4, bruniture e fioriture lievi, strappetti alla carta, legatura coeva in piena pergamena rigida, titolo al dorso. Al frontespizio timbro di possesso moderno dell'Avv.Acclavio di Napoli. 1771

[8] Va sottolineato come non tutte queste architetture sia difatti visibili dal mare. Ma il riferimento è alla loro scala che spesso ingloba più isolati per divenire edificio monumentale.

[9] La vera campagna di Taranto è il mare, precisamente il Mar Piccolo. Si pensi in questo senso agli allevamenti delle cozze.

[10] «Taranto è oggidì una piazza marittima italiana! […] E per l'Arsenale e per il militarismo tutto […] si è fatto, tutto si è sacrificato». Cfr. Gli interventi di L. Ferrajolo su «La Voce del Popolo» del 10 marzo e 6 aprile 1912 sono pubblicati in P. Massafra, R. Nistri*, Città, Cittadini, civiltà dell'industria. Economia e società a Taranto dal Medioevo ai giorni nostri fra cronaca e storia*, Scorpione, Taranto, 1985, pp. 178-179.

[11] Cfr. F. Porsia, M. Scionti, *Le città nella storia d'Italia: Taranto*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

[12] Dal basso verso l'alto: mare, terra (suolo), case ed infine architetture monumentali.

[13] La prima attribuzione del Castello Aragonese a Francesco di Giorgio risale al libro di G. C. Speziale (prefazione di B. Croce), *Storia militare di Taranto negli ultimi cinque secoli*, Laterza, Bari, 1930. L'autore afferma senza presentare documenti e senza chiarire le fonti, la presenza a Taranto dell'architetto senese nel 1480 e l'avvio del cantiere del Castello nell'anno successivo. Le prime presenze documentate dell'architetto senese nell'allora Regno di Napoli risalgono alla primavera del 1491, in merito cfr. N. Adams, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano, 1993, pp. 139-142. Si confrontino ulteriormente C. Rusciano, *Presenza e interventi di Francesco di Giorgio in Campania*, in B. Nazzaro, G. Villa (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini. Rocche, città, paesaggi*, atti del Convegno nazionale di studio: Siena, 30-31 maggio 2002, Kappa, Roma, 2004, p. 151; G. Carducci, *Il castello di Taranto dalla ricostruzione aragonese alla fine del Cinquecento*, Editrice tipografica, Bari, 2009, p. 150.

[14] Si ricordi a tal proposito il modello ligneo per il San Pietro elaborato da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1536.

[15] A tale proposito risulta interessante la rilettura proposta in F. Ricci (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Castello Aragonese di Taranto*, Scorpione, Taranto, 2012.

[16] Le rappresentazioni, specialmente quelle inerenti l'architettura militare risalenti agli anni Novanta del Quattrocento, dimostrano quanto Francesco di Giorgio si fosse rivolto all'opera vitruviana prendendo come riferimento dimensionale il 'piede'. Questo induce a ritenere che si possa trattare del 'piede romano', *pes monetalis*, la cui misura campione è pari a 29,64 centimetri. Cfr. Codice Magliabechiano II.I.141 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Tale unità, molto simile al piede utilizzato nelle misurazioni navali appunto (30.48 cm), costituisce l'ipotesi di confronto fra la teoria trattatistica e la costruzione del Castello di Taranto. Sulla misura in F. di Giorgio cfr. F. Ricci, *Unità di misura utilizzata da Francesco di Giorgio*, in F. Ricci (a cura di), *Op. cit.* 2012.

[17] Il Libro V è dedicato a 'Regole, Prescrizioni e precetti del Trattato di Architettura Civile e Militare in merito a rocche e fortezze'.

[18] C. Saluzzo, C. Promis (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura civile e militare, con dissertazione e note per servire alla storia militare italiana*, Tipografia Chirio e Mina, Torino, 1841, p. 134.

[19] La sequenza A, B, A, B, A prescritta nel progetto è un lavoro di forme che si compie sia in alzato che in sezione corrispondendo come in una 'casa' al passaggio ingresso, vestibolo, cortile, scala, canale-mare. Ognuno dei frammenti spaziali ha in sé una diretta relazione con la dimensione della fortezza, in cui i luoghi d'ombra divengono i mezzi di attraversamento delle murature e di lettura dello spessore. Come una riproposizione costante della misura di quella cosa, forma e struttura coincidono pienamente permettendo all'architettura fortificata di divenire perno essenziale della costruzione della città. Come principio del monumentale l'apparato determinato dall'«artificio della pianta» porta ad un passaggio insediativo che unisce il trattato alla costruzione.

[20] Le quattro torri furono intitolate rispettivamente a San Cristofalo, a San Lorenzo, alla Bandiera ed alla Vergine Annunziata.

[21] «La decimaottava che i torrioni siano posti negli angoli congiungenti le linee (nei vertici), acciocchè l'una e l'altra delle due linee per quelli possa essere offesa: e similmente l'un torrone dall'altro.» In C. Saluzzo, C. Promis (a cura di), *Op. cit.* 1841, p. 138.

[22] «In accordo con i precetti di Francesco di Giorgio, torrioni e mura avevano la stessa altezza, 21 metri sul livello del mare, e quasi lo stesso spessore delle pareti, circa 8 metri; i torrioni avevano diametro pari a 18 metri eccetto S. Cristoforo, dieci metri più ampio.» In F. Ricci, *Il Castello Aragonese di Taranto*, in AA. VV., *Il Castello Aragonese di Taranto in 3D nell'evoluzione del paesaggio naturale*, DIGILABS sas, Bari, 2014, p. 75.

[23] LIBRO V, ESEMPIO XLVII: «Se alcuno volesse brevemente fondare una rocca forte in luogo che solo da una parte potesse essere bombardato, faccia il cinto di figura esagona, della quale un angolo sia verso la parte debile e sia tutto solido con due torricini negli angoli propinqui, ossiano torroni, e nel mezzo sia la torre triangolare volto l'angolo alla parte antedetta, e della detta torre i due terzi siano solidi; alla parte opposita sia la porta della torre con ponti e saracinesche, dinanzi alla quale da una banda sia la porta del circuito con un angolato torrone, e poi il fosso, come ricerca ciascuna fortezza, perchè è una delle principali parti ad essa utili, non essendo la rocca in luogo alto ed espedito, dove non bisognano, come nel capitolo di quelli si può conoscere, ed *al mio giudizio, tanto è una fortezza senza fosso, quanto un animale senza un membro principale*. E per la figura è manifesto.» In C. Saluzzo, C. Promis (a cura di), *Op. cit.* 1841.

[24] Il centro storico della città di Taranto è un'isola denominata 'Città Vecchia' e più difficilmente 'Borgo Antico'.

[25] Cfr. R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Edizioni di Comunità, Milano, 1977, p. 225.

[26] Esporre in assenza, è questo il senso progettuale del Castello Aragonese in grado di produrre misura lì dove visibilmente misura non c'è a causa del mare.



A lato. Foto del Plastico di progetto. Immagine proveniente dal Fondo Giuseppe Giorgio Gori della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze.

TRA ESPRESSIONE E RIDUZIONE: 1959 IL PALAZZO DELLA DOGANA A LIVORNO DI GIUSEPPE GIORGIO GORI

Fabio Fabbrizzi

Nelle discontinue e alterne vicende che nel tempo hanno caratterizzato l'alone critico sorto intorno alla cosiddetta Scuola Fiorentina di architettura, la figura e la personalità di Giuseppe Giorgio Gori, è stata spesso oscurata dalle posizioni ora più scalpitanti, ora più raffinate, degli altri esponenti della sua stessa generazione, confinandolo in un ruolo di solo professionismo, anche se colto.

A ben guardare, invece, la sua ricerca progettuale portata avanti sul doppio itinerario della didattica e della professione, ci lascia un'eredità preziosa che può essere misurata non soltanto su un cospicuo segmento di straordinarie opere realizzate, molte delle quali all'altezza, se non addirittura superiori, a quelle di maestri molto più noti, ma anche sulle acquisizioni culturali che lascia nel campo del progetto. Un campo da lui sentito come vera e propria attitudine disciplinare, ovvero, un bilico prezioso tra la dimensione certa del procedimento che fa del metodo e del sistema il proprio campo di esistenza e quella ben più ineffabile legata al gesto e alla dimensione artistica, dando origine ad un intrecciarsi di ragione e di istinto di scientificità e di artisticità.
In tutto questo è facile intravedere una personale evoluzione delle poetiche di Giovanni Michelucci, del quale Gori è stato prima allievo e poi assistente, declinando le sue posizioni di quegli anni nella direzione di un versante dalle tonalità meno impressionistiche. Vale la pena ricordare, come quelle di Michelucci, dopo la delusione

della Stazione fiorentina, furono posizioni rivolte a ridurre sotto un comune denominatore, la lingua e la parola, il codice e la quotidianità, la teoria e l'esistenza, approdando a poco a poco alla "felice" scoperta della realtà e alla sua registrazione quale materiale di ispirazione per la pratica del progetto.
Gori sarà abilissimo nel fare sua questa visione, facendola ulteriormente maturare nell'arco della sua personale poetica che dal secondo dopoguerra in poi troverà il proprio lungo apice negli anni Cinquanta, durante i quali produrrà un'architettura che non conterrà gli assoluti di una posizione certa, basandosi sul puro funzionalismo di un Moderno imperante, quanto basandosi, piuttosto, sulle tracce evolute di un nuovo e possibile Umanesimo capace di incorporare all'interno dei suoi molti registri, una possibile via emotiva alla progettualità. In altre parole, se la "variabilità" teorizzata da Michelucci diviene un tratto costante nei molti percorsi di Scuola Fiorentina, la progettualità di Gori ha espresso questo pensare il progetto non come un progetto di forma ma come un progetto di relazioni, in una maniera esemplare, rappresentandone l'incarnazione più riuscita.
E in questo suo pensare la forma dell'architettura come un valore transitorio, mutevole e variabile come transitorie, mutevoli e variabili possono essere le relazioni necessarie di volta in volta per legittimarla, si aggiungono altre componenti che come punti fissi incardinano il suo progetto ad una sempre presente necessità di concretezza. Per questo, le molte architetture di Gori, al di là delle loro possibili connotazioni linguistiche, nascono sempre da quella pulsazione vitale che abita un luogo, qualunque esso sia, ovvero, dalla serie infinita di flussi e relazioni contenuti nelle sedimentazioni che sono alla base dell'identità della città, così come dalle misure e dalle figure che formano il carattere e l'armonia del paesaggio.

"PENSARE IL PROGETTO NON COME UN PROGETTO DI FORMA MA COME UN PROGETTO DI RELAZIONI"

Memoria, allora, come leva di un paradigma concreto di riferimenti, un processo sempre legato a doppio filo alla contingenza delle diverse situazioni in cui si opera, come per la maggior parte dei casi quella della città, fatta di stimoli diversi che spaziano dalla sua dimensione visibile fatta di case, di palazzi, di strade e di piazze, ma anche di entità più ineffabili come un umore, una tonalità, una qualunque relazione latente capace di diventare ossatura portante del processo interpretativo. Un processo, che è utile sottolineare, non avviene mai in nessun caso attraverso la semplice riproposizione acritica di elementi di memoria, quanto invece attraverso quella loro interpretazione in chiave contemporanea, capace in molti casi di mettere in atto quella *mutazione*, tanto cara in quel periodo al pensiero di Ernesto Nathan Rogers.
A distanza di molti anni dalla prematura scomparsa di Gori, avvenuta nel 1969 durante il suo mandato di Preside della Facoltà di Architettura di Firenze, ripercorrere oggi il suo itinerario progettuale, oltre ad un torrenziale insieme di progetti e architetture, opere e visioni, significa disvelare una progettualità di rara maestria i cui molti orientamenti paiono essere collocabili a tutti gli effetti sul medesimo piano dei migliori percorsi di quella stagione del professionismo colto italiano che grande peso ha avuto nella revisione e nel superamento della dimensione più assertiva del Moderno.
Emblematico dei molti temi portati avanti all'interno della parabola creativa di Gori, appare l'edificio da lui costruito per l'antico porto di Livorno. Si tratta della Dogana, pensato in stretta relazione con gli elementi architettonici emergenti nel contesto storico nel quale si inserisce caratterizzato dalla presenza delle mura e dei bastioni sull'acqua della Fortezza Medicea.
Come solitamente Gori compie per ogni suo progetto, nella relazione illustrativa di

"LA SENSIBILE RISPOSTA AD UNA CONTINUITÀ E AD UN'APPARTENENZA"

L'edificio allo stato attuale.

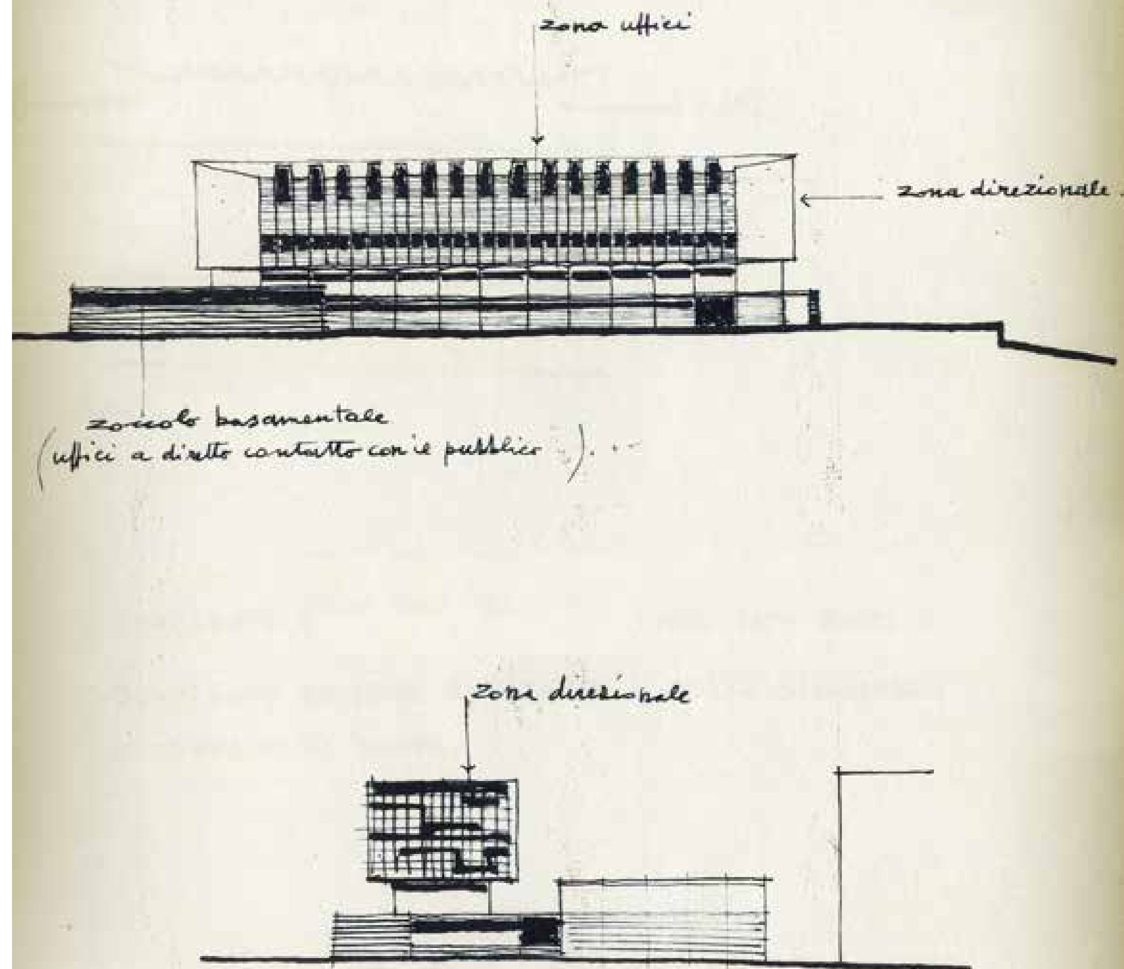


presentazione si entra in merito non solo alla descrizione dell'architettura ma anche alle ragioni compositive che informano il processo progettuale. Queste ragioni vanno dall'inserimento dell'edificio nel contesto, misurandone ritmi ed assonanze tra il nuovo e l'antico, alla disposizione urbana della volumetria nella consistenza del tessuto urbano, fino alla disposizione modulare della pianta e ai concetti generatori dei suoi elementi maggiormente espressivi.

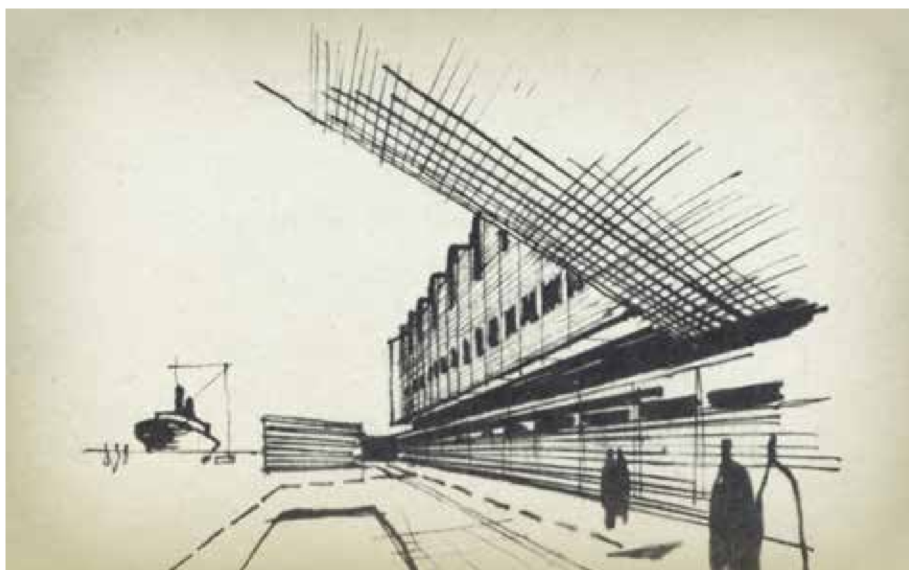
Come ogni altro edificio di Gori, anche questo edificio livornese rispetta la consueta sintatticità della composizione, ovvero, la discretizzazione e la sua conseguente esaltazione di tutti gli elementi che ne strutturano la forma. Basamento, parte centrale e coronamento formano la tripartizione della massa, qui composta come un corpo di fabbrica longitudinale appoggiato su uno zoccolo, pensato in un rapporto di tessitura in contrasto con la mole potente della Fortezza, cercando di legarsi in assonanza con i monumenti caratteristici delle repubbliche marinare.

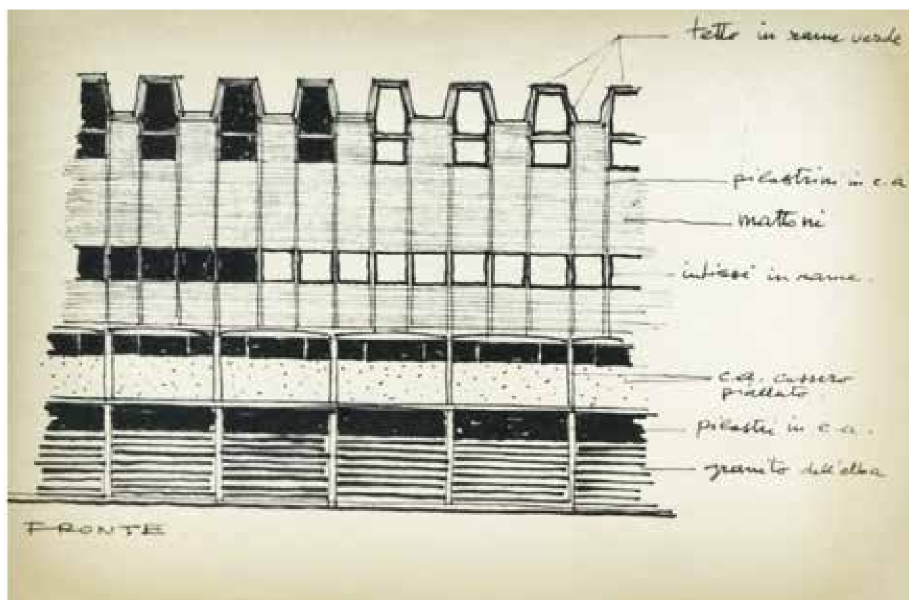
Dal punto di vista planimetrico l'edificio si colloca nel lotto cercando una relazione con le altre masse volumetriche in modo da lasciare una permeabilità panoramica tra il Porto Mediceo e la Darsena Vecchia. A livello di attacco al suolo, i volumi vanno a configurare un articolato basamento sul quale svetta un corpo longitudinale compatto. Esso, nella sua espressività quasi iconica, va a rammemorare la sagoma dello scafo di una nave portata in secco e sorretta dai suoi piedistalli e si presenta con temi differenti tra i fianchi e le teste. In relazione ai ritmi serrati di certe architetture storiche toscane, come è possibile vedere nella relazione illustrativa, confrontandosi ad un esempio, ad onore del vero non livornese bensì pistoiese, come quello della chiesa di S. Giovanni Forcivitas, il tetto e le due fiancate paiono impostarsi sulla reiterazione di uno stesso modulo che si conclude in alto con un tema di coronamento. A ben vedere, è anche l'immaginario marinaro a costruire la figuratività di questo edificio, le cui fiancate longitudinali paiono impostarsi sul tema delle costole della carena di un'imbarcazione che svettano in copertura in un motivo merlato di mansarde la cui ripetizione pare alludere a certi temi tipici dell'architettura fortificata.

Questo tema pare prendere un respiro più ampio nelle due testate rivolta l'una verso il mare e l'altra verso la città, dilatandosi in specchiature più ampie di muratura e aprendosi in una copertura inclinata contraria al piano delle facciate delle due teste, caratterizzate da vetrate dal disegno composito.



Schizzi allegati alla relazione illustrativa di presentazione del progetto. Immagine proveniente dal Fondo Giuseppe Giorgio Gori della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze.





A lato. Schizzi allegati alla relazione illustrativa di presentazione del progetto. Immagine proveniente dal Fondo Giuseppe Giorgio Gori della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze.

Il consueto rigore distributivo che percorre tutta l'opera di Gori, espressione di quell'attenzione ai caratteri distributivi dello spazio che la nostra contemporaneità pare avere dimenticato, si rilegge anche in questa realizzazione nella quale vengono sistemati a piano terra tutti gli uffici a stretto contatto con il pubblico, nonché le autorimesse e il servizio acqua per le navi. La conformazione reciproca di queste diverse aree funzionali, invita attraverso la sporgenza al piano terra di un avancorpo posto a conclusione della direzione di penetrazione veicolare, il ritorno dei flussi tra la città e il porto.

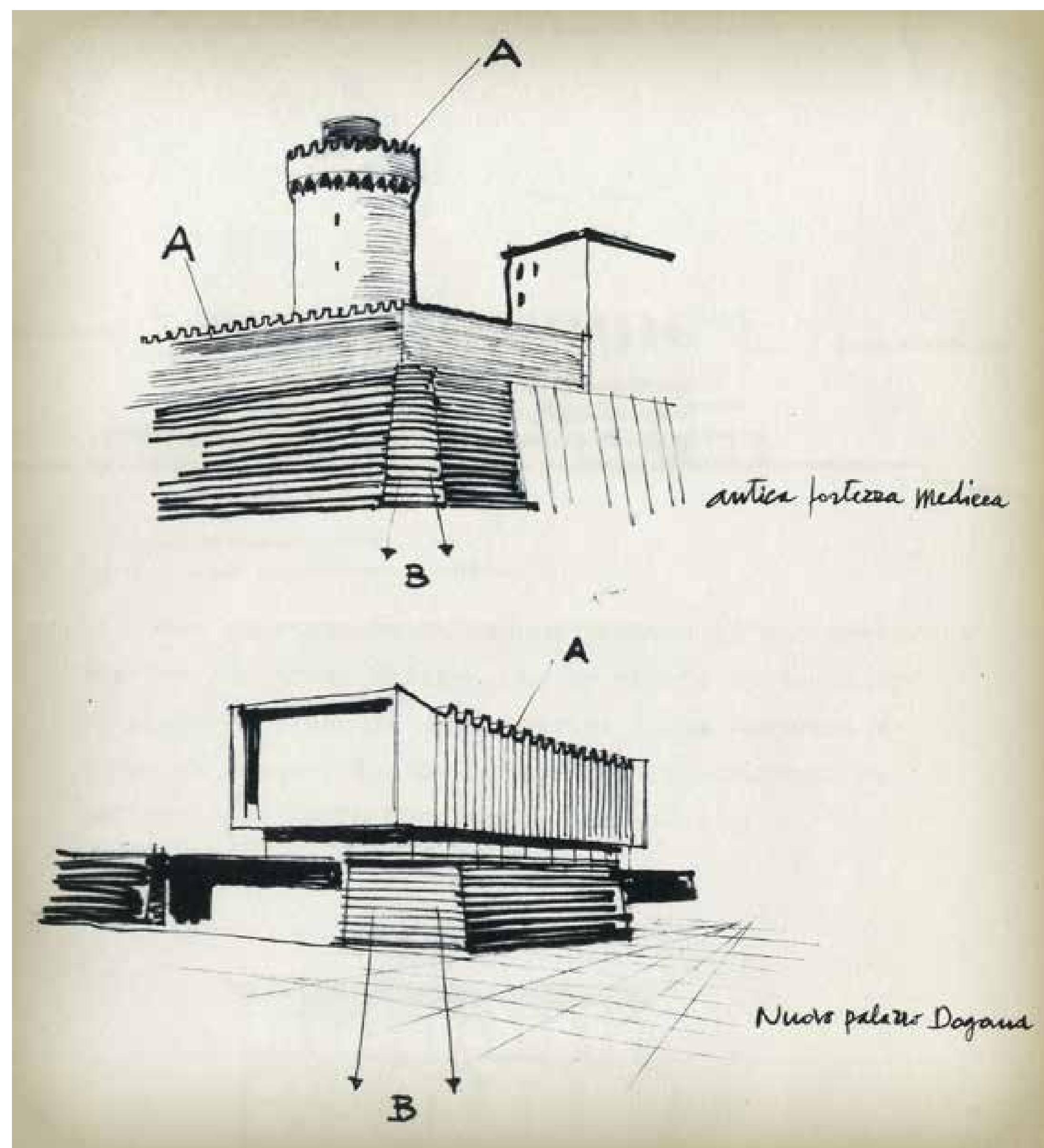
All'interno del corpo longitudinale, viene sistemato un piano ammezzato, ovvero una sorta di vero e proprio spazio cuscinetto posto tra la piastra basamentale e la "nave", al cui interno viene collocata, oltre alle abitazioni dei custodi, la dogana vera e propria con i relativi archivi. Tutto il pacchetto superiore, invece, è occupato dai locali destinati agli uffici più disimpegnati dal pubblico, mentre all'ultimo livello si collocano le abitazioni dei dirigenti della dogana.

Come nella maggior parte dell'architettura pubblica di Gori, anche questo edificio è interamente realizzato sulla modulazione di misure standard ricavate dall'ottimizzazione degli spazi lavorativi. Da questa modularità, nasce una aggregazione spaziale interna che può essere suscettibile di modifiche e diverse configurazioni nel tempo in base alle mutate esigenze.

All'asciuttezza dell'impianto generale, fa da contrappunto la consueta attenzione con la quale Gori tratta il registro della materia e il tema del dettaglio. Anche attraverso di essi, si applica un principio di ambientamento, l'interpretazione del carattere del luogo, la

"ANCHE QUESTO EDIFICIO LIVORNESE RISPETTA LA SINTATTICITÀ DELLA COMPOSIZIONE, OVVERO LA DISCRETIZZAZIONE E LA SUA CONSEGUENTE ESALTAZIONE DI TUTTI GLI ELEMENTI CHE NE STRUTTURANO LA FORMA"

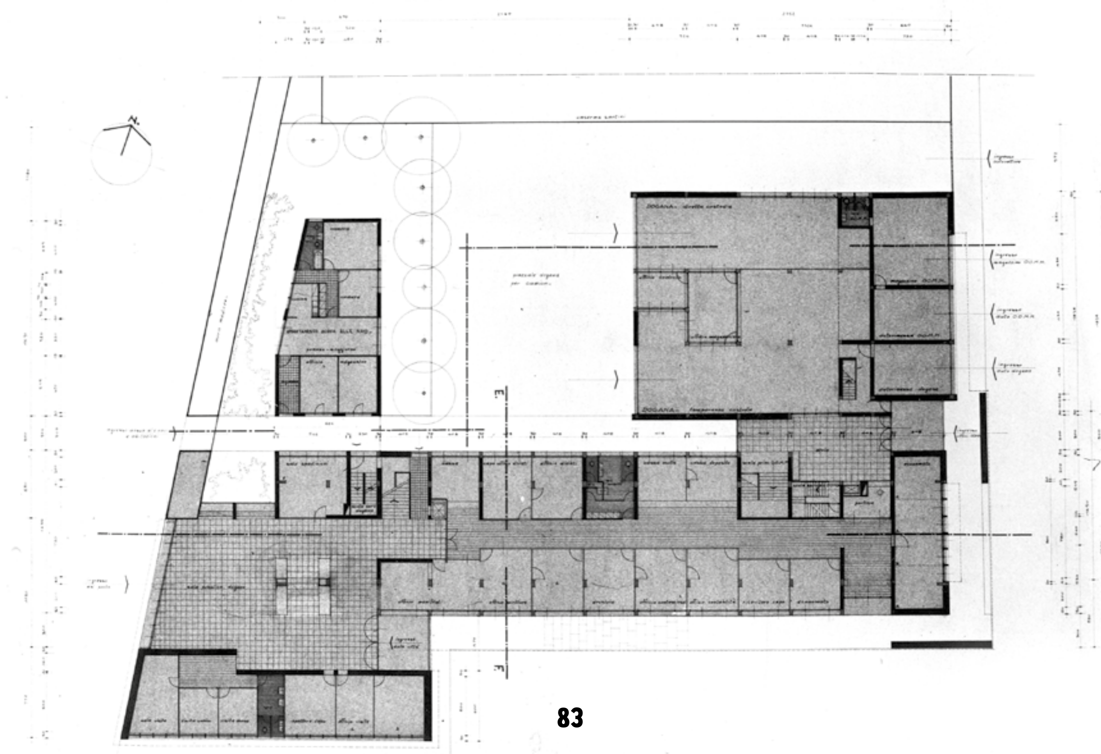
A lato. Schizzi allegati alla relazione illustrativa di presentazione del progetto. Immagine proveniente dal Fondo Giuseppe Giorgio Gori della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze.



sensibile risposta ad una continuità e ad un'appartenenza. Infatti, i diversi materiali con i quali si realizza questo edificio sono quelli che tradizionalmente sono impiegati nel porto, ovvero il granito bianco-nero dell'Isola d'Elba, qui impiegato per i marciapiedi e per il muro di contenimento dell'intero pianterreno, conferendo così, un senso di maggiore staticità basamentale all'intero edificio.
I sottili pilastrini in c.a. dal ritmo serrato come nell'edificio del Genio Civile di Pistoia, vengono lasciati in vista a stagliarsi sulle accomunanti superfici di mattoni, ritagliando nel volume generale delle filanti specchiature verticalizzate, caratterizzate dalle lesene delle finestre realizzate con elementi in pietra di San Giuliano. Una partitura muraria finita a c.a. a cassero piallato, viene impiegata per ottenere la superficie della fascia continua di mediazione tra le due parti di cui si compone l'edificio, ovvero lo spazio cuscinetto tra basamento e corpo degli uffici. Molta attenzione viene data all'accentuazione dei temi di copertura. In particolare, la parte centrale del corpo longitudinale degli uffici, offre una copertura in lastre di rame che sottolinea il disegno corrugato degli abbaini, la cui reiterazione ripetuta su entrambe le falde, diviene il segno principale rispetto alla retrostante falda inclinata, costituendo così, un coronamento dell'edificio al cielo, di grande efficacia espressiva. Le due teste invece, occupate internamente dalle zone direzionali e finite all'esterno da superfici a stucchino solcate da ricorsi orizzontali e verticali che vanno a prolungare gli allineamenti finestrati delle limitrofe parti destinate agli uffici, nascondono all'interno degli svettanti volumi angolati, una doppia pendenza di falda che permette di raccordare le diverse coperture tra di loro.

A lato. L'edificio in costruzione e pianta del piano basamentale. Immagine proveniente dal Fondo Giuseppe Giorgio Gori della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze.





Nella scelta dei materiali di questo edificio è possibile evidenziare un altro principio spesso rincorso da Gori nella sua architettura, ovvero, quel suo pensare la forma come il risultato dell'intrecciarsi reciproco di un approccio compositivo di tipo sintattico e uno di tipo plastico. Come il manto di copertura, anche tutti gli infissi dell'edificio sono stati in origine da lui pensati in rame e come prefigurato fin dalle intenzioni fissate nella relazione progettuale, il tetto a leggera spiovenza con la sua forma conchiusa a chiglia di barca e con la sua patina ossidata dal tempo, contribuiscono efficacemente ad una composizione architettonica di massa "a tutto tondo" tra tetto e pareti in modo da ottenere, pur nella discretizzazione dell'insieme, un effetto il più continuo possibile tra gli elevati e la copertura.
Rileggendo oggi l'intera poetica di Giuseppe Giorgio Gori, è possibile scorgervi la messa in campo sempre più frequente di segni assertivi, a volte assoluti, ma sempre addolciti dal controcanto di una materia umorale, scabra, imperfetta, resa maggiormente vibrante dall'uso sapiente della luce.
A volte, queste sue dinamiche si fondono a creare una cifra espressiva che pare essere la dominante fra tutte le componenti visibili della forma, ma anche quando la dimensione dell'espressione appare predominante, la ricerca di Gori non approda mai alla prefigurazione di architetture autoreferenziali e slegate al senso del luogo, ma ad architetture che pur nella loro declinazione squillante appartengono sempre alle tonalità dei contesti per le quali sono state pensate.
In definitiva, possiamo dire che per Gori, fare architettura ha significato essenzialmente rispondere al meglio ai bisogni dell'uomo e dell'ambiente in cui vive, intonandosi e interpretandolo, senza soverchiarlo con violenze e imposizioni. Fare architettura per Gori, ha significato sacrificare gli aspetti più marcatamente autobiografici in favore di un affinamento lento ma costante verso pochi nuclei prioritari che si sono evoluti, progetto dopo progetto, verso una chiarezza e verso un'essenzialità che a distanza di molti anni, come l'architettura del Palazzo della Dogana di Livorno ci rivela, che indipendentemente dalla sua carica espressiva, appaiono oggi come l'esclusivo portato di una grande e raffinata lezione di riduzione.

"PER GORI FARE ARCHITETTURA HA SIGNIFICATO ESSENZIALMENTE RISPONDERE AL MEGLIO AI BISOGNI DELL'UOMO E DELL'AMBIENTE IN CUI VIVE"

L'edificio nello stato attuale.





A lato. Giovanni Salghetti-Drioli, Casa del Portuale, 1948-1954, Livorno, Veduta verso la Fortezza Vecchia dalla grande terrazza angolare coperta al secondo piano dell'edificio. Foto Luca Barontini.

GIOVANNI SALGHETTI-DRIOLI: CASA DEL PORTUALE, LIVORNO 1948

Damiano Tonelli Breschi

Bastione - Porto - Contro-bastione nella 'nuova Fortezza della rinascita sociale'.

Fu Giovanni Salghetti-Drioli (Firenze 1911 - Livorno 1988)[1] uno fra gli indiscussi protagonisti della Livorno del secondo dopoguerra, città alle prese con la "rocambolesca vicenda" (cit. Ulivieri, 2016, Conferenza «Livorno contemporanea: dal piano di ricostruzione al piano delle qualità») dei piani per la ricostruzione: architetto e urbanista fiorentino di nascita, ma livornese di adozione, aveva già il mare nel sangue per le sue origini dalmate (la famiglia era originaria della città marinara di Zara, Croazia). Superato il biennio di ingegneria a Pisa nel 1932, si laureò proprio a Roma, alla Scuola Superiore di Architettura con Marcello Piacentini nel 1936, con una tesi sull'edilizia ospedaliera (Ulivieri, 2011a, p. 13) e in un momento cruciale per la scuola stessa[2].

Il commisurarsi dell'attività progettuale di Salghetti-Drioli[3] con l'acqua del mare avviene ben prima degli anni '40, fin dalla sua prima opera, quando, non distante da Livorno e ancora prima di laurearsi, progettò la Villa D'Harcourt poi Villa Gronchi (1934-1936; AGSDV, Progetti e atti relativi 1/1934-1935) sulla costa di Campolecciano, presso Castiglioncello: l'edificio si caratterizza infatti per "le grandi finestre ad arco prive di incorniciatura, il loggiato al piano terreno, la torre laterale e la distribuzione interna dei vari ambienti" (Ulivieri, 2011b, p. 49), elementi architettonici

che permettono all'edificio di integrarsi a pieno con il giardino[4] e con la macchia mediterranea circostanti, catturandone le suggestioni luministiche e amplificandone il contatto in ogni direzione, fino al mare: grandi finestre, loggiati e torre laterali sfruttati qui in maniera vagamente metafisica, ma che verranno declinati in seguito in chiave tardo-razionalista anche nell'edilizia pubblica (come nel progetto del Palazzo del Governo e nella Casa del Portuale), entrando a far parte del linguaggio della maturità dell'architetto.
Lessico, questo, che manifesta le sue implicite possibilità ermetiche anche su scala maggiore, proprio a due passi dal porto, con il Progetto di concorso per il Palazzo del Governo e Regia Questura di Livorno (1936; AGSDV, Progetti e atti relativi 2/1936) nell'area là dove un tempo era situato il Bagno dei Forzati, e ancora oggi il più grande edificio fascista in città (Cagianelli, Matteoni, 2003 , pp. 63-64): nonostante il progetto vincitore risulti quello dell'architetto bolognese Alberto Legnani con l'ingegnere senese Armando Sabatini, connotato da una magniloquente e retorica monumentalità, il progetto di Salghetti-Drioli con l'ingegnere Giovanni Mazzocca guadagnerà un più che dignitoso quarto posto su trentadue progetti in

"QUESTA COMPROVATA SENSIBILITÀ PROGETTUALE ALL'INTERCONNESSIONE CON IL LUOGO, NON POTRÀ CHE TROVARE PIENO COMPIMENTO NELLA CASA DEL PORTUALE"

concorso[5]. A differenza dei vincitori, Salghetti-Drioli stempera la magniloquenza dei volumi liberandoli visivamente nello spazio attraverso il moderno espediente della negazione di un prospetto principale, confermato dal mancato allineamento degli ingressi di prefettura e questura, ma soprattutto non manca di rivolgersi al mare. Questa comprovata sensibilità progettuale all'interconnessione con il luogo, in questo caso contemporaneamente urbano e marittimo, non potrà che trovare pieno compimento nella Casa del Portuale (1948-1954; AGSDV, Progetti e atti relativi 14/1948-1952, 15/1948-1955)[6], edificio polifunzionale atto ad ospitare la sede dell'allora neonata Compagnia dei Lavoratori Portuali (C.L.P.) che insiste sull'isolato fra piazza del Pamiglione (fronte mare), piazza Unità d'Italia e le vie San Giovanni a nord e Pietro Tacca a sud, tra i traffici del porto vecchio e i Quattro Mori, materializzazione di quel rapporto unico che la città intesse a livello storico con la modernità (quella fiorentina dal XVI al XIX secolo e poi romana nel XX secolo), e a livello spaziale con il mare e il porto.
La mole compatta della Casa del Portuale si erge su una vasta area lasciata precedentemente vuota sia dal 'piccone demolitore' prebellico che dai bombardamenti della prima metà degli anni '40, e ancora oggi è possibile notare come l'edifico occupi lo spazio con proporzioni intelligentemente concepite di modo che, in alzato, monumentalizzino in senso stereometrico le rispettive piazze e vie che lo delimitano: infatti, il prospetto sul porto è a filo con piazza del Pamiglione, mentre quello retrostante è in linea con il Palazzo del Governo, e così gli altri sono a filo delle rispettive vie San Giovanni a nord e Pietro Tacca a sud.
Per quanto riguarda la committenza, Pietro Bertelli sottolinea come la C.L.P.

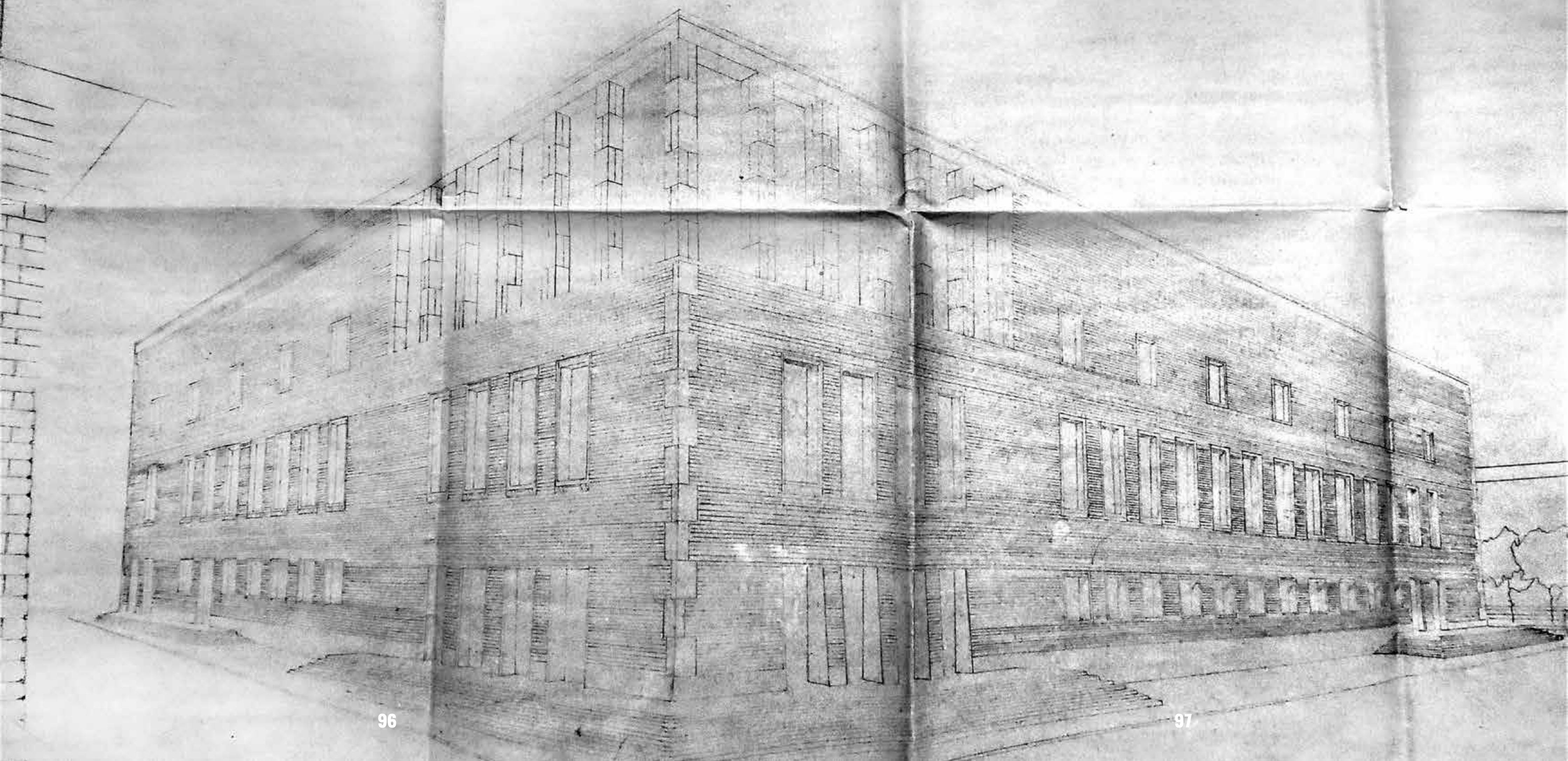
"… simbolo della fine del fascismo e di un nuovo ruolo dei lavoratori del porto … [non sia solo una] … tra le più importanti realtà occupazionali della città ma costituisce anche, specie alla luce delle condizioni sociali della città nel dopoguerra, una forte realtà di coesione sociale. L'edificio che la CLP incarica Salghetti-Drioli di progettare non è soltanto un edificio direzionale ma qualcosa di molto più articolato: le decisioni, i momenti significativi della vita e dell'attività della Compagnia sono spesso vissuti dall'insieme dei lavoratori che ne fanno parte ed al tempo stesso la Compagnia assolve ad un ruolo sociale per la città (attività dopolavoristiche, realizzazione di una biblioteca aperta a tutti)" (Bertelli P., *Giovanni Salghetti-Drioli architetto (1911-1988):*



Giovanni Salghetti-Drioli, Casa del Portuale, 1948-1954, Livorno. Foto storica (1953 ca.) dell'edificio in costruzione con il Palazzo del Governo sullo sfondo. AGSDV, Progetti e atti relativi 14/1948-1952, Foto Bruno Miniati Livorno, Piacentini & Novi Livorno, Foto Arte Livorno.

Giovanni Salghetti-Drioli, Casa del Portuale, 1948-1954, Livorno, Veduta dell'edificio da piazza del Pamiglione angolo via San Giovanni. Foto Luca Barontini.





Giovanni Salghetti-Drioli, Casa del Portuale, 1948-1954, Livorno. Tavola con Studio prospettico dell'angolo verso la Fortezza. AGSDV, Progetti e atti relativi 14/1948-1952.

la città nella storia e la redazione del nuovo P.R.G, in Merlo, 2006, p. 101).
L'edificio si eleva di tre piani, che culminano con una copertura semi-praticabile, e in sé distribuisce e racchiude gli spazi della rappresentanza e quelli del tempo libero per la vita del lavoratore portuale:

"… al piano terra troviamo l'ingresso, la stanza deposito, che funge anche da spogliatoio per i dipendenti, la sala delle chiamate per il facchinaggio, gli uffici e la sala delle assemblee generali. Al primo piano vi è la zona destinata a circolo, con il guardaroba, gabinetto, due uffici, una sala principale e cinque normali; inoltre a questo livello troviamo la parte culturale, costituita da una sala per conferenze, una sala di scrittura, una biblioteca e una palestra con accesso indipendente. Al secondo piano si trova una terrazza scoperta, due appartamenti per i custodi e i depositi idrici. Il terzo piano è riservato quasi esclusivamente agli uffici. In corrispondenza della biblioteca, al secondo piano, si trova anche l'archivio dell'edificio" (AGSDV, Progetti e atti relativi 14/1948-1952, *Capitolato d'appalto, 20/8/1949*).
La struttura in cemento armato è rivestita di mattoni a faccia vista, mentre le bugne d'angolo, le riquadrature delle grandi aperture a fascia, e il coronamento dentellato sono in travertino. Sono quindi i materiali a comporre le tessiture cromatiche dei prospetti. I fronti, inclinati a scarpa alla base e tutti diversi nel disegno, sono ritmati in maniera modulare dalle aperture (quadrate al primo ordine, poi rettangolari nel secondo e terzo ordine), tutti elementi che conferiscono all'edificio quel suo personalissimo equilibrio tra 'tradizione' e 'modernità', qui intesa come eco mediterranea anni '30 ma anche, come vedremo, anticipazione neo-realista. E' lo stesso Salghetti-Drioli a precisare che:

"...è stato previsto l'impiego su tutti i prospetti esterni di cortina di mattoni a faccia vista e riquadrature dei vani e cornicioni di marcapiano e coronamento a bugne d'angolo in pietra di taglio. Tale soluzione è stata adottata sia per rispondere al vincolo estetico in argomento, sia per armonizzare con l'impiego di analoghi materiali il nuovo edificio all'antistante fortezza del Sangallo" (AGSDV, Progetti e atti relativi, Edilizia e altro 14/1948-1952, *Relazione riguardante il vincolo storico-artistico e paesaggistico inviata da Giovanni Salghetti-Drioli al Comune di Livorno*).

Sono il prospetto occidentale, fronte mare, e quello settentrionale su via San Giovanni ad ospitare il grande porticato a pilastri giganti di travertino, grande presa di aria e luce tutta rivolta ad una modernissima 'rottura' del disegno modulare e finalizzato a 'cerniera visiva' con il bastione sud-orientale (detto dell'Ampolletta) della Fortezza Vecchia, in un sistema visivo di bastione-porto-contro-bastione, elemento che dilata la struttura in senso elastico al contesto circostante; precisa Massimo Dringoli che:

"UNA TRASGRESSIONE, CERTO, MA CHE PROPRIO IN QUANTO TALE COSTITUISCE LA PIÙ EFFICACE DICHIARAZIONE DI MODERNITÀ DI UN EDIFICIO CHE PURE NON NASCONDE CERTO GLI INTENTI STORICISTICI DEL SUO AUTORE"

"…il riconoscimento della rilevanza storica del monumento antistante risulta ancora più evidente grazie alla forza espressiva dell'ampia apertura che rompe l'angolo che proprio sulla fortezza si affaccia, infrangendo la compattezza del fabbricato. Una trasgressione, certo, nei confronti dei canoni classici, ma che proprio in quanto tale costituisce la più efficace dichiarazione di modernità di un edificio che pure non nasconde certo gli intenti storicistici del suo autore" (Dringoli M., *Giovanni Salghetti-Drioli fra storia, tradizione e modernità,* in Ulivieri, 2011b, p. 10).

Per quanto riguarda gli interni, colpisce l'ampio respiro dato alla Sala delle conferenze (1954-1958; AGSDV, Progetti e atti relativi 51/1954-1958), con l'attenzione particolare di Salghetti-Drioli al *design* degli interni: si pensi all'eleganza degli scranni curvilinei a listelli lignei, alle scale

rivestite in marmo con corrimano in mogano su ringhiere metalliche, e agli infissi avvolgibili in legno d'abete nazionale. Ritornando all'esterno, ancora oggi suggestiona la sua nitida attualità nel rapportarsi al contesto di grande pregio: a livello volumetrico-proporzionale e nella tessitura dei prospetti, senza bisogno di decorativismo alcuno, l'edificio è in piena vibrazione visiva con la numerosa serie di edifici ed elementi-chiave di uno fra gli spazi esteticamente e storicamente più rilevanti della città labronica:
- Il Porto Vecchio;
- il Palazzo Mediceo del Duca Cosimo I (oggi sede della Guardia di Finanza);
- la Fortezza Vecchia;
- il Bastione mediceo dei Quattro Mori (attuale Hotel Gran Duca);
- il Monumento dei Quattro Mori;
- il palazzo del Governo e Regia Questura.

Ciò che impressiona è proprio la maturità progettuale raggiunta da Salghetti-Drioli a fine anni '40, che si rivela, oltre che nel sapiente uso dei materiali della tradizione, soprattutto nel controllo formale di ciascun elemento architettonico, il quale sfocia in un organismo architettonico capace di catalizzare con solennità e forte carattere il dramma delle distruzioni di guerra in un'occasione tutta nuova di rinascita.

Esso costituisce un appassionato saggio di architettura su come un progetto possa fungere da 'creazione di raccordo' fra l'appena trascorso modernismo anni '30 e lo spirito di una nuova realtà, appena nascente dalle macerie e rivendicante quei valori della tradizione sui quali l'architettura italiana ha sempre puntato; perché, oltre alla funzione, è anche la collocazione dell'edificio a nutrirne l'ispirazione progettuale, la quale a sua volta sa farsi anche urbanistica nel momento in cui fa vibrare la sua creazione con le preesistenze di una non lontana eco mediterranea, tutta romana, non tanto piacentiniana, quanto fagnoniana (qualora si pensi alla Scuola Aereonautica di Firenze del 1937), se non addirittura morettiana[7].

Ancora Dringoli, in riferimento a soluzioni come la cortina in mattoni rossi dei prospetti, l'inclinazione a scarpa del basamento della Casa del Portuale, e gli elementi decorativi in spigolo che richiamano le riseghe della Fortezza Vecchia, sottolinea come esse possano essere lette come un'anticipazione delle soluzioni di 'integrazione storica' che matureranno a livello progettuale nella produzione neorealista di BBPR, Ridolfi, Quaroni, Muratori e Gardella:
"le motivazioni non risiedono solo nelle condizioni sociali del Paese, ma anche nell'esigenza, avvertita da una generazi-

A lato. Giovanni Salghetti-Drioli, Casa del Portuale, 1948-1954, Livorno. Sala delle conferenze (1954-1958). Foto Luca Barontini.



one di architetti che pure si era formata alla scuola del razionalismo, di reagire alla degradazione cui una diffusione indiscriminata dell'*international style* poteva condurre l'architettura. L'integrazione con la storia appare così la via più sicura per un inserimento naturale dell'architettura moderna italiana nel contesto contemporaneo: di lì a pochi anni lo dimostreranno … Gabetti e Isola nel 1953 con la Bottega di Erasmo, o Ignazio Gardella nel 1957 con la Casa Le Zattere, o ancora i BBPR nel 1958 con la Torre Velasca" (Dringoli M., *Giovanni Salghetti-Drioli fra storia, tradizione e modernità,* in Ulivieri, 2011b, p. 10)

Potremmo concludere quindi con le parole dell'architetto romano Benedetta Salghetti-Drioli, nipote di Giovanni, la quale ci ricorda come la Casa del Portuale, 'nuova Fortezza di rinascita sociale', riconosciuta come edificio di particolare interesse architettonico e degno di tutela solo dal PRG del 1999, sia:

"… un raro esempio, in quel particolare momento storico, di un intervento di ricostruzione che, pur nella modernità e razionalità dell'impostazione, grazie alla scelta dei materiali, allo studio degli elementi compositivi, all'analisi urbanistica del territorio, riesce a dialogare perfettamente con le tracce e le memorie del passato" (Salghetti-Drioli B., *L'influenza della Scuola romana nelle opere livornesi della ricostruzione,* in Ulivieri, 2011b, p. 15).

Note

1 Per una sintetica biografia di Giovanni-Salghetti Drioli, si consulti Ulivieri D. 2011a, p 13. Per una biografia più dettagliata si veda: Trovato S., *Nota biografica*, in Ulivieri, 2011b, pp. 140-147.

2 Del particolare *humus* culturale universitario in cui Giovanni Salghett-Drioli si formò, durante il quale cambiarono sensibilmente i rapporti fra le discipline di ingegneria, architettura e quella nascente di urbanistica, si legga Nuti L., *La formazione dell'architetto alla Scuola di Architettura di Roma*, in Ulivieri, 2011b, pp. 21-25.

3 Per un regesto dell'opera di Giovanni Salghetti-Drioli, consultare la scheda archivistica redatta nel 2009 da Silvia Trovato e revisionata nel 2010 da Elisabetta Insabato, sulla pagina internet SIUSA, Gli archivi della Toscana, Giovanni Salghetti-Drioli <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=47434&RicProgetto=reg-tos> (4/2019). Per un regesto dell'opera livornese di Salghetti-Drioli, si consiglia la consultazione di Ulivieri D., *Repertorio dei progetti relativi a Livorno,* in Ulivieri, 2011b, pp. 152-158.

4 Dalla scheda relativa alla Villa Gronchi già villa D'Harcourt contenuta in Ulivieri, 2011b, pp. 49-51, e dal carteggio contenuto nella pratica archivistica relativa all'opera, si evince che nel 1934 l'architetto progettò anche il giardino circostante.

5 Al Concorso nazionale per il progetto di massima dell'edificio ad uso del Palazzo del Governo e Regia Questura di Livorno, bandito nel 1936 dal Ministero dei Lavori Pubblici, parteciparono, fra gli altri, personalità emergenti del calibro di Ludovico Quaroni e Saverio Muratori (in gruppo con Fariello e Colasanti), Pier Niccolò Berardi e grandi personalità che avevano già una lunga esperienza fra Roma e Livorno, come Ghino Venturi, architetto anch'esso approfondito negli studi di Denise Ulivieri. Per un approfondimento di questa fondamentale vicenda architettonica si consiglia la lettura di: Pieri E. 2007, *Il Palazzo del Governo di Livorno. Bianche geometrie del potere,* ETS, Pisa.

6 Ai fini di ricostruire una dettagliata cronistoria architettonica della Casa del Portuale, si consulti Trovato S. 2005, *Inventario dell'archivio Salghetti-Drioli*, Volterra, in particolare le seguenti unità archivistiche: AGSDV, Progetti e atti relativi 14/1948-1952; 15/1948-1955; 44/1953-1954; 45/1953-1955; 51/1954-1958; 54/1955; 57/1956; 103, 104/1964; 117/1955; 138/1967; 219/1978; 245 s.d. Per quanto riguarda la bibliografia, si consulti la scheda *Casa del lavoratore Portuale*, in Ulivieri D. (a cura di) 2011b, pp.54-59.

7 Giovanni Salghetti-Drioli tra il 1959 e il 1969 sarà coinvolto proprio con Luigi Moretti nella progettazione di alcuni edifici nel quartiere coordinato C.E.P. La Rosa, a riprova della connessione fra la Scuola Romana e le vicende storico-architettoniche della Livorno moderna. Per un approfondimento, si leggano: Salghetti Drioli B., *L'influenza della Scuola romana nelle opere livornesi della ricostruzione;* Ulivieri D., *Giovanni Salghetti-Drioli. Dal Villaggio Giardino al Quartiere Coordinato C.E.P. La Rosa;* Ulivieri D. 2011b, *Edifici nel quartiere coordinato C.E.P. La Rosa* in *Giovanni,* tutti in Ulivieri 2011b, pp.15-19, 33-38, 73-77.

Bibliografia

Cagianelli F., Matteoni D. 2003, *La costruzione di un'immagine. Tradizione e modernità nel Novecento*, Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 63-64.
Matteoni D. 1985, *Le città nella storia d'Italia. Livorno,* Laterza, Bari-Roma, p. 187.
Merlo A. (a cura di) 2006, *La ricostruzione del centro storico di Livorno nel secondo dopoguerra. Atti del convegno (Livorno, 20-21 aprile 2001),* Alinea, Firenze, p. 101.
Pieri E. 2007, *Il Palazzo del Governo di Livorno. Bianche geometrie del potere*, ETS, Pisa.
Trovato S. 2005, *Inventario dell'archivio Salghetti-Drioli,* Volterra.
Ulivieri D. 2011a, *Giovanni Salghetti-Drioli architetto a Livorno,* «Comune Notizie», ottobre-novembre 2011 (77), p. 13.
Ulivieri D. (a cura di) 2011b, *Giovanni Salghetti-Drioli. Itinerario livornese di un architetto*, Felici, San Giuliano Terme, pp. 10, 15-19, 21-25, 33-38, 49-51, 54-59, 73-77, 140-147, 152-158.

Fonti archivistiche

AGSDV, Progetti e atti relativi 1/1934-1935, *Costruzione della villa dei conti D'Harcourt a Rosignano Marittimo (Livorno).*
AGSDV, Progetti e atti relativi 2/1936, *Concorso per il Palazzo del Governo e Regia Questura in Livorno.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 14/1948-1952, *Casa del Portuale in Livorno: lavori di costruzione.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 15/1948-1955, *Casa del Portuale in Livorno: contabilità.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 44/1953-1954, *Casa del Portuale in Livorno: sala assemblee generali e spettacoli.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 45/1953-1955, *Casa del Portuale in Livorno: impianti di riscaldamento, condizionamento, idrico-sanitario e antincendio e opere murarie connesse.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 51/1954-1958, *Casa del Portuale in Livorno: sala delle conferenze.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 54/1955, *Casa del Portuale in Livorno: trasformazione sala assemblee generali e spettacoli in cinema-teatro.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 57/1956, *Casa del Portuale in Livorno: lavori di completamento del cinema-teatro 'Quattro Mori'.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 103/1964, *Casa del Portuale in Livorno: lavori di riparazione del controsoffitto e di riattamento generale del cinema-teatro 'Quattro Mori'.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 104/1964, *Casa del Portuale in Livorno: modifiche del prospetto lato via Pietro Tacca.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 117/1965, *Casa del Portuale in Livorno: lavori da eseguirsi al cornicione.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 138/1967, *Casa del Portuale in Livorno: prove di carico eseguite il 22 ago. 1967 sulle strutture sovrastanti la sala riunioni.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 219/1978, *Casa del Portuale in Livorno: lavori di parziale riattamento al piano terra.*
AGSDV, Progetti e atti relativi 245 s.d., *Casa del Portuale in Livorno: lavori di costruzione della seconda parte della biblioteca.*
(AGSDV = Archivio Giovanni Salghetti Drioli di Volterra, Biblioteca Guarnacci, Volterra)

Altre fonti

Ulivieri D. (a cura di) 2016, Conferenza «Livorno contemporanea: dal piano di ricostruzione al piano delle qualità», Ciclo di conferenze «Fra(m)menti livornesi», 2-4/2016, Villa Mimbelli, Livorno.

Riferimenti web

SIUSA, Gli archivi della Toscana, Giovanni Salghetti-Drioli<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=47434&RicProgetto=reg-tos> (4/2019).

Ringrazio in modo particolare il gentile personale della Biblioteca Guarnacci di Volterra per il tempo speso nelle ricerche archivistiche, il Professore Architetto Luca Barontini per gli scatti forniti, il fotografo Matteo Redi per i suoi consigli nella scelta delle immagini, e la Professoressa Denise Ulivieri per la sua paziente quanto preziosa supervisione.

Giovanni Salghetti-Drioli, Casa del Portuale, 1948-1954, Livorno, Veduta parziale del prospetto dell'edificio da piazza del Pamiglione. Foto Luca Barontini.



A lato. Foto aerea che riprende casa Esagono e casa Saldarini (foto Alessiontheroad)

LA COSTRUZIONE DI UN PAESAGGIO MEDITERRANEO ATTRAVERSO ANCHE L'ARCHITETTURA: CASA SALDARINI A BARATTI

Marco Del Francia

Ci sono luoghi che sembrano avere il potere di racchiudere tutti i segreti dell'esistenza umana. Posti in cui ogni forma, ogni rumore ed ogni colore che la natura rivela paiono svelare chissà quale arcano mistero. Nel golfo di Baratti, chiuso tra la verdeggiante macchia mediterranea e il promontorio di Populonia, il lieve vento di Libeccio sembra impregnare con l'alito del tempo l'intera spiaggia dal cuore etrusco. È facile allora essere avvolti da questo salmastro temporale, subire qui, più che altrove, la suggestione di cose antiche ma pur sempre attuali, ed essere coinvolti e partecipi di una dolce atmosfera magica. Nessun altro evento, di quello che è stato e che continua a rivelarsi in questo luogo, potrebbe essere accaduto se non qui.

Il golfo assume allora l'aspetto di un imbuto, che nei secoli ha convogliato uomini, accadimenti, storie. Come quella di Vittorio Giorgini, architetto fiorentino che a Baratti ci è capitato per caso, nella prima metà degli anni '50 e che grazie a quella circostanza fortuita ha intessuto un'appassionante e indissolubile rapporto d'amore con questa terra bagnata dal mare.

Proprio a Baratti Giorgini realizza "casa Saldarini" (1962), un'opera che oggi il Ministero per i Beni Culturali ha classificato di "eccellenza" nel patrimonio dell'architettura del Novecento in Toscana.

Definita *Kitsch* nell'ambiente culturale fiorentino dell'epoca, l'opera più nota dello scomparso architetto fiorentino (detta anche "casa balena"), venne ritenuta inve-

A lato. Casa Saldarini (foto Archivio Vittorio Giorgini)

ce un valido contributo alla problematica progettuale dell'abitare dalla rivista "Schelter" (1973), numero in cui si analizzava lo sviluppo dei sistemi abitativi nel corso della storia e nelle varie aree geografiche del mondo. Allo stesso modo Stanley Abercrombie, qualche anno più tardi, nei suoi libri ed articoli sull'uso del ferro-cemento in architettura, non mancherà di riportare l'esempio di casa Saldarini riconoscendogli validità di tecnica costruttiva e originalità di applicazione. Altri ancora la inserirono nel filone dell'architettura informale (Lara Vinca Masini) o delle *Architecture sculptés* (André Bloc). C'è chi vi ravvisò la follia costruttiva (Marco Dezzi Bardeschi) e chi la voglia di stupire (Leonardo Ricci). La Soprintendenza dell'epoca ne autorizzò la costruzione come modello sperimentale di integrazione con la natura, così come aveva fatto pochi anni prima con l'Esagono (1957), la casa di vacanza che Giorgini realizzò per se e la sua famiglia, ma non solo, visto che durante le estati degli anni '60 diveniva luogo di ritrovo di amici e artisti come Isamu Noguchi, Robert Sebastian Matta e Gordon Matta-Clark, Emilio Vedova, Corrado Cagni, Aurelio Ceccarelli, Emilio Villa e molti altri.
Ma cosa era quel luogo prima della loro costruzione e cosa è cambiato con la loro

"CHIUNQUE SIA NATO IN TOSCANA HA IL PAESAGGIO IMPRESSO NEL DNA, LO ASSORBE ATTRAVERSO GLI OCCHI, LO MANGIA, LO BEVE"





Casa Esagono in una immagine d'epoca (foto Archivio Vittorio Giorgini)

presenza, non solo in termini fisici, ma anche nelle dinamiche sociali e paesaggistiche della mutevolezza del tempo?
Il golfo di Baratti ha sicuramente un suo fascino al di là delle architetture e preesistenze che dal tempo degli etruschi ad oggi vi sono state costruite. Così come lo sono d'altronde quasi tutti i paesaggi che contraddistinguono le varie aree geografiche della Toscana. Ad un convegno svolto qualche anno fa a Castelnuovo Berardenga, dal titolo "Spaziare" e organizzato dalla Associazione MultiKulti, veniva scritto non a caso, nell'incipit del programma: "Chiunque sia nato in Toscana ha il Paesaggio impresso nel DNA, lo assorbe attraverso gli occhi, lo mangia, lo beve. Lo sente nell'aria, lo respira. E sente il peso della sua assenza quando ne è lontano". Ma quanto di tutto questo avviene in maniera consapevole? Quanto il Paesaggio è amalgamato con le nostre vite a tal punto che quasi non lo vediamo più?
Ecco, quell'area posta nella parte settentrionale del golfo di Baratti, così distante dalla zona più battuta dalla pressione antropica del turismo balneare, così "anonima" rispetto allo skyline inconfondibile del promontorio di Populonia e allo scenario romantico del molo sul porticciolo, cos'altro non era se non un bellissimo paesaggio così scontato "a tal punto da non vederlo più"?
Casa Saldarini, con le sue forme avvolgenti tali da farla vestire di apparenze zoomorfiche diverse a seconda del punto di vista da cui la si guarda, e casa Esagono, con quell'impianto a nido d'ape assimilabile a una crescita molecolare di un elemento della natura stessa, sembrano fatte apposta per dare significato al Paesaggio, alla stregua quasi di un'opera d'arte ambientale.
Su un articolo del supplemento domenicale del Sole 24h, una scultura di Mauro Staccioli, situata poco prima di Volterra provenendo da Colle Val D'Elsa, è risultato l'oggetto di arte contemporanea più fotografato d'Italia. In effetti in qualunque stagione dell'anno vi capiti di andare a Volterra transitando da quella strada vedrete sempre qualcuno fermo a fare foto. La riflessione che si pone è: la gente fotograferà la bellezza di questo cerchio o la bellezza del paesaggio? Credo che la gente fotograferà la bellezza del paesaggio indicata da quel cerchio. Quell'oggetto ha la capacità di attirare attenzione e costruire relazioni, quindi costruire emozioni. L'architettura contemporanea non urlata, non ostentata ma inserita nel Paesaggio in modo misurato ed armonioso dovrebbe avere, ed in molti casi ha, un effetto analogo. La presenza dell'elemento di contrasto, con la sua

"RAPPRESENTANZA DI ESISTENZA GRAZIE ANCHE ALL'ARCHITETTURA, CHE CREA ESSA STESSO CONTESTO INVECE DI CONTESTUALIZZARSI"

diversità pone delle domande ed esige delle risposte, richiedendo pertanto una partecipazione attiva e cosciente dello spettatore. Per contrasto, osservando l'architettura, ci si accorge di dettagli, sfumature del contesto nella quale è inserita – acuendo il senso dell'osservazione, la riflessione, la rielaborazione. Passando dal particolare all'universale, si guarda con rinnovato/ritrovato interesse al Paesaggio. Così quella parte posta a nord del golfo di Baratti, trova nella casa Saldarini e nella adiacente casa Esagono, rappresentanza di esistenza grazie anche all'architettura, che crea essa stesso contesto invece di contestualizzarsi. Un tempo il luogo in cui ricadono le case era poco battuto, se non addirittura riservato e quasi circoscritto all'uso esclusivo dei suoi proprietari. Oggi, divenuta casa Esagono di proprietà pubblica e gestita dall'associazione "B.A.Co. - Archivio Vittorio Giorgini" che l'ha rigenerata ad un uso pubblico attraverso mostre, workshop e visite guidate (nell'ambito di una valorizzazione più organica che comprende anche la casa balena e in generale il lavoro dell'architetto fiorentino), l'area è meta di un notevole turismo culturale, insistendo su un percorso naturalistico che mette in nuova luce il paesaggio di Baratti da angolature inedite rispetto a quelle consolidate da cartolina.

"LA GENTE FOTOGRAFERÀ LA BELLEZZA DI QUESTO CERCHIO O LA BELLEZZA DEL PAESAGGIO?"

Scultura di Mauro Staccioli a Volterra (foto Veronica Amélie Moretti)

A lato. Dettaglio delle baracchine di legno lamellare con la torretta panoramica

LE BARACCHINE SUL LUNGOMARE DI LIVORNO

Cristiano Toraldo di Francia, Lorena Luccioni

Il progetto di riqualificazione delle costruzioni lungo viale Italia si inserisce nel Piano di Qualificazione Urbana (1999-2000) ed integra il progetto attuato dal Comune di Livorno, a cura dell'Ufficio Tecnico, per la riqualificazione delle aree pubbliche del Lungomare attraverso nuove sistemazioni pavimentali e nuove piantumazioni arboree.

Immagini della Memoria

"Nel descrivere il progetto devo richiamare alcuni concetti che hanno guidato le scelte degli spazi, dei materiali e dei sistemi costruttivi, che derivano da ricordi e racconti di una parte della mia famiglia dalle origini livornesi.
Fin dall'infanzia ho avuto nella mente una serie di immagini che mia madre prima e poi mia nonna hanno pian piano costruito con i loro racconti sulla vita a Livorno ed in particolare sui bagni di mare. Sono immagini luminose e leggere fatte di legni e di stoffe, sono visioni di pontili, palafitte, cabine, tende, camicioni bianchi, sole vento e acqua. D'altra parte queste immagini sono state poi confermate dall'osservazione delle lastre fotografiche dell'archivio del mio bisnonno Adolfo Tommasi, che aveva ripreso spesso vedute e scene del lungomare, per poi sovrapporre sulla stampa quella griglia di riferimento tracciata a lapis che gli sarebbe servita per una accurata trasposizione delle immagini sulla tela del quadro. Questo continuo giuoco di stratificazione di natura e artificio, ovvero di un controllo razionale tramite una griglia di riferimento

di elementi naturali mutevoli e sfuggenti come le acque, il vento, la linea di costa, gli alberi, sono da sempre i materiali di un progetto di limite, come in questo caso la sistemazione della passeggiata lungo il mare. Basta osservare la stampa ottocentesca della passeggiata dei Cavalleggeri che delineava una sistemazione ordinata e controllata come di un giardino all'italiana, con i filari di alberelli ben potati, precisi e geometrici con le loro chiome sferiche, per capire come questa fosse intesa quale progetto di natura, simmetrico dell'architettura neoclassica di palazzo Caprilli, termine a mare della fabbrica della città. Di fronte la distesa calma del mare dalla superficie appena increspata che sembra non conoscere libecciate o tempeste. Ma in realtà man mano che scorrono le immagini nel tempo fino ai nostri giorni, i giardini perdono quell'ordine progettato per assomigliare sempre meno alle architetture del viale e sempre più alla natura di quel mare continuamente mutevole che gli sta di fronte. Gli alberi si piegano, la macchia si infittisce, le tamerici si contorcono sotto la sferza del libeccio assomigliando sempre più ad una linea di siepi irregolari che ad un filare di alberi."

Testo di Cristiano Toraldo di Francia

A lato. Prospetti. Elaborazione grafica a cura di Massimiliano Tamburrini (studio LuccioniToraldo di Francia)

"UN CONTROLLO RAZIONALE TRAMITE UNA GRIGLIA DI RIFERIMENTO DI ELEMENTI NATURALI MUTEVOLI E SFUGGENTI"



PROSPETTO LATO A

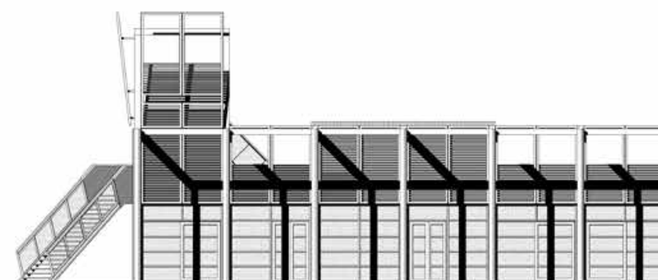


PROSPETTO LATO B



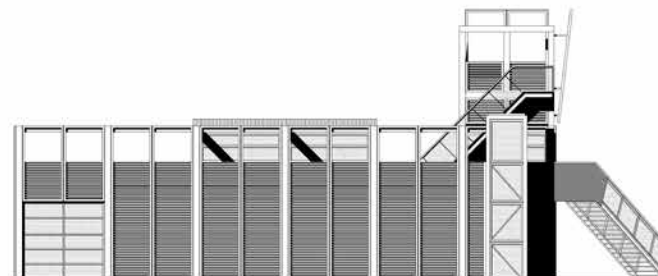
PROSPETTO LATO C

PROSPETTO LATO D

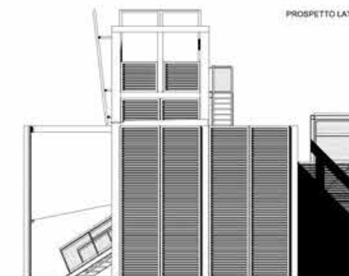




PROSPETTO LATO

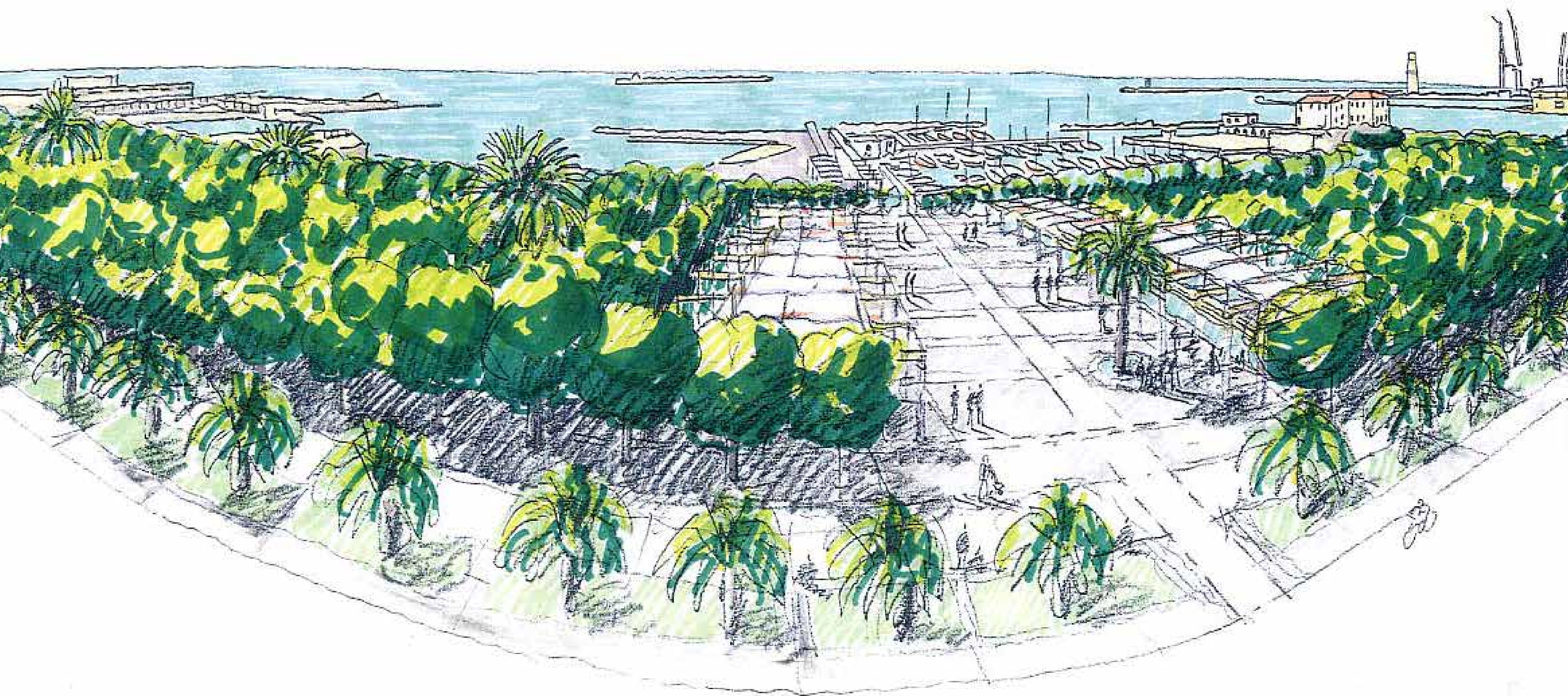


PROSPETTO LATO C

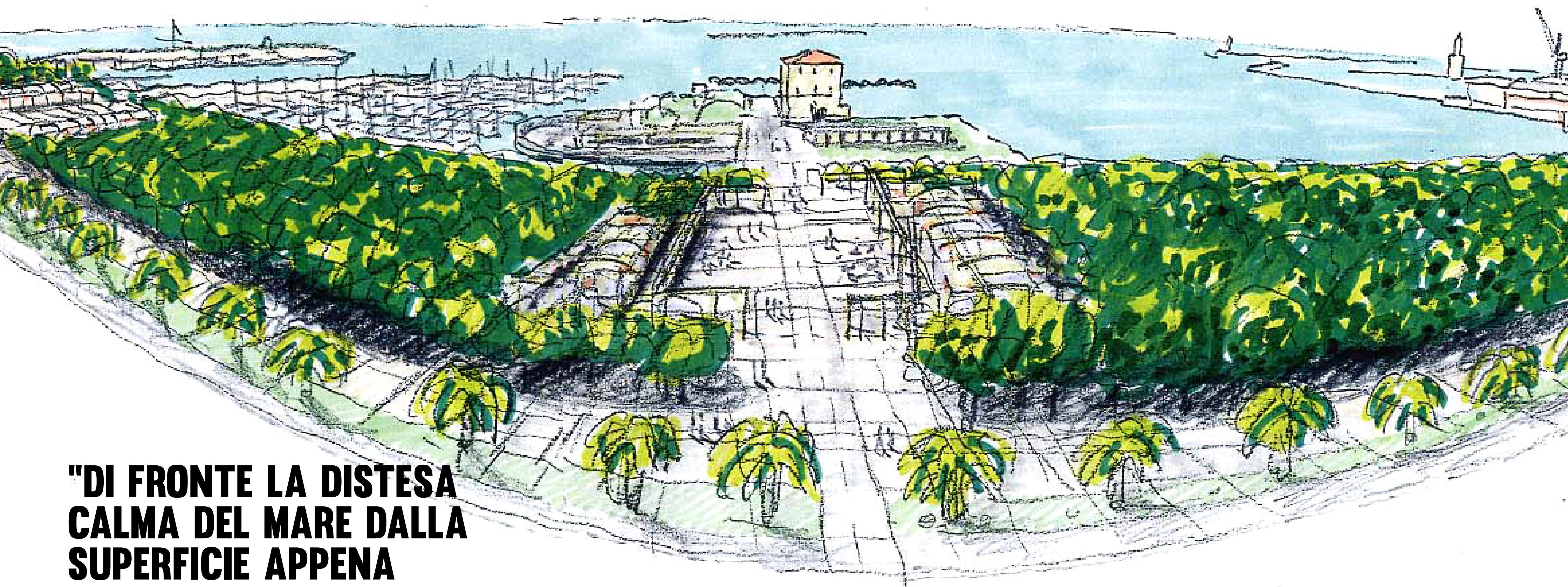


PROSPETTO LATO D

Schizzo prospettico. Elaborazione grafica a cura di Cristiano Toraldo di Francia



Schizzo prospettico. Elaborazione grafica a cura di Cristiano Toraldo di Francia



"DI FRONTE LA DISTESA CALMA DEL MARE DALLA SUPERFICIE APPENA INCRESPATA CHE SEMBRA NON CONOSCERE LIBECCIATE O TEMPESTE."

In questa fitta e scura macchia si inserivano le vecchie baracchine, facendosi largo tra gli alberi ed espandendo la loro superficie coperta, man mano che aumentava il lavoro. L'inserimento risultava disordinato e promiscuo: l'area intorno del tutto priva di quelle caratteristiche di "urbanità" che garantiscono un uso adeguato ed altrettanto adeguata igiene delle superfici di calpestìo.

Il progetto di riqualificazione generale del Lungomare prevede di liberare il Giardino spostando e raggruppando negli spazi attrezzati di tre piccole piazze le costruzioni ed i servizi di ristoro di una passeggiata ritrovata. Le tre piazze attraversano il giardino lungo tre assi realizzando un collegamento tra le due passeggiate parallele, quelle del viale Italia e del lungomare. Questi tre assi costituiscono i punti nodali della passeggiata diventando l'ideale prolungamento dei due moli dello Scoglio della Regina e dei Bagni Nettuno, mentre il terzo segna il percorso pedonale che collega il Viale al nuovo Acquario. La pavimentazione delle piazze si ricollega con il disegno ed i materiali a quella dei percorsi pedonali, dei quali costituisce il prolungamento e allargamento al fine di configurare appropriati luoghi di aggregazione e ristoro.

La costruzione delle baracchine è interamente realizzata in carpenteria di legno lamellare, con tamponamenti opachi in legno e trasparenti in vetro e alluminio. Le coperture sono in alcuni casi praticabili a terrazzo, in altri in lamiera di rame su struttura portante in legno. Ogni piazza è racchiusa da porticati in acciaio che sorreggono una trama di travi in legno lamellare ordite secondo una griglia modulare di metri 3,20 x3,20. Tale trama continua oltre il primo solaio per un'altezza complessiva di m. 5,60 e forma sopra al piano delle terrazze un sistema di copertura a pergola, dove possono trovare alloggio tende ombreggianti. Da questo fuoriescono i volumi delle torrette panoramiche sempre realizzate in struttura di legno lamellare, che arrivano ad un'altezza complessiva di m. 9,20. Le terrazze e le torrette panoramiche sono raggiungibili direttamente dalle piazzette attraverso scale in acciaio e legno con parapetti di vetro trasparente. L'immagine del complesso vuole ricordare le antiche architetture di legno dei bagni storici del Lungomare, le ossature centinate delle barche e la luce schermata e filtrata tra le vele tese dal vento e i tendoni-cabina di fronte al mare. Questa idea di leggerezza e trasparenza non vuole dimenticare



Vista del lungomare da una torretta panoramica

nemmeno le architetture ludiche, le *follies* dei giardini verso i quali si apre e che in alcuni casi accoglie all'interno del porticato. Le piccole architetture "al limite" tentano infine di risolvere il difficile compito del passaggio visivo tra la fabbrica pesante della città storica e la distesa leggera e sfuggente del mare. Come un Giano bifronte sono il testimone del nuovo sentimento di convivenza con la natura, la cui presenza incrociano come barche e reti tra i flutti, per carpirne messaggi e suoni e farsi trasportare nei territori dell'immaginazione.

Testo di Lorena Luccioni

A lato. Dettaglio dei tamponamenti laterali con i pannelli di schermatura solare

"L'IMMAGINE DEL COMPLESSO VUOLE RICORDARE LE ANTICHE ARCHITETTURE DI LEGNO DEI BAGNI STORICI DEL LUNGOMARE"



Vista del porto di Livorno dalla terrazza panoramica

"COME UN GIANO BIFRONTE SONO IL TESTIMONE DEL NUOVO SENTIMENTO DI CONVIVENZA CON LA NATURA"



A lato. Porta a Mare

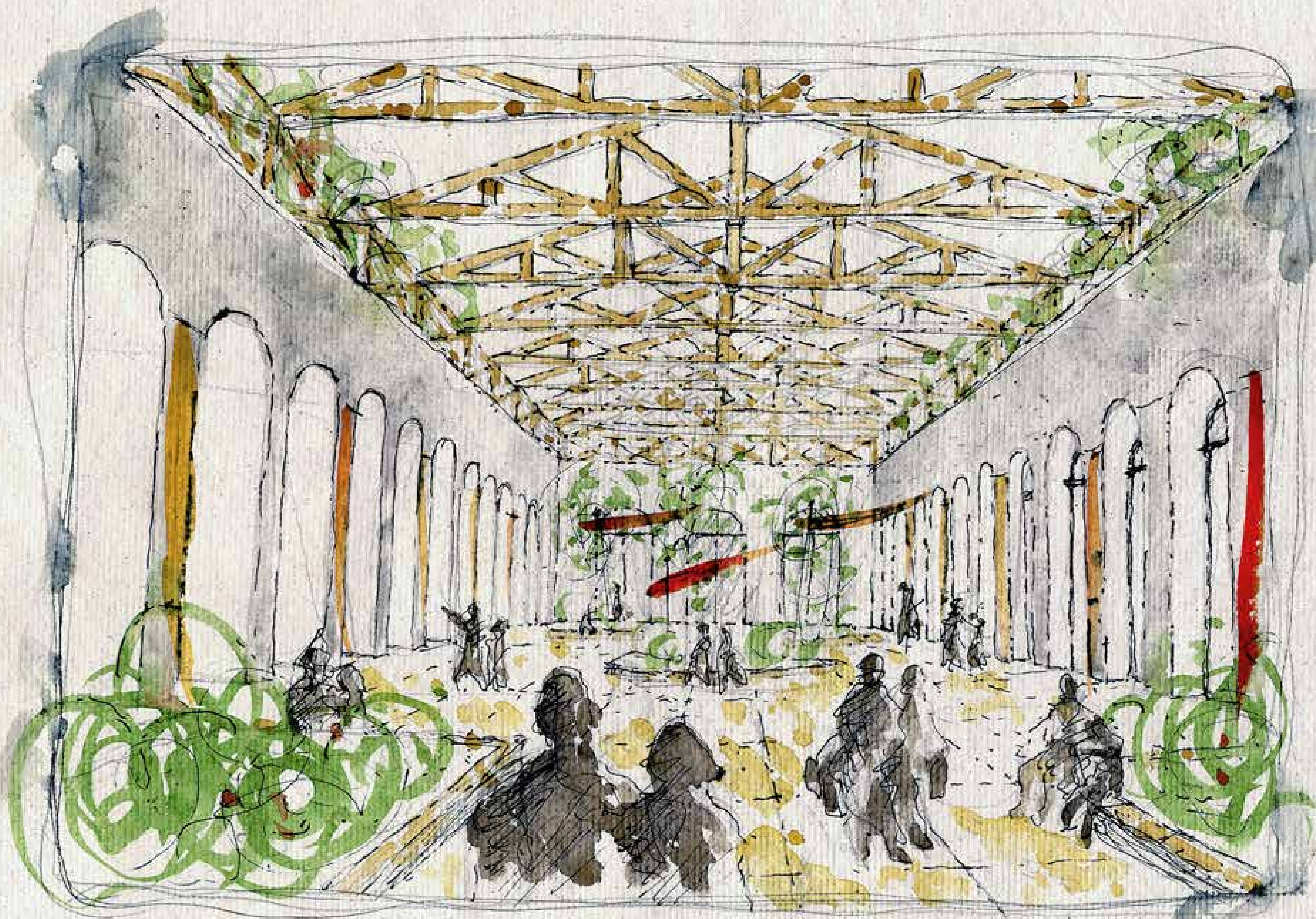
PORTA A MARE

Aimaro Isola

Piano Particolareggiato e Progetto definitivo:
Isolarchitetti (A. Isola, S. Isola, F. Bruna, M. Battaggia, A. Bondonio, S. Peyretti), EET Cobolli Gigli e Monico s.r.l.
Luogo: Livorno
Anno: 2003
Disegni: Aimaro Isola

Il progetto rientra nell'ambito d'intervento definito «Porta a mare», con cui il Piano strutturale urbanistico punta a ricucire lo storico strappo tra la città e il suo affaccio sul mare riutilizzando importanti aree infrastrutturali dismesse. L'area d'intervento riguarda in particolare il riuso dell'ex cantiere Orlando, rilevante luogo di produzione di navi militari fino al secondo dopoguerra e la riqualificazione del porto turistico. Il progetto di rinnovamento urbano passa attraverso la costruzione di un nuovo paesaggio, nel quale gli elementi di interesse storico – monumentale (relativi il cantiere navale ottocentesco e la città fortificata cinquecentesca) con i nuovi interventi, partecipano coralmente alla definizione di questa estensione della città sul mare. La caratterizzazione dello spazio pubblico è data dalla successione di percorsi e di piazze che si snodano attorno a cinque subcomparti previsti dal piano strutturale e lungo un nuovo canale navigabile, eco di una presenza storica appartenuta alla città fortificata. Le funzioni previste sono distribuite attraverso uno schema tipologico che rievoca in chiave contemporanea le antiche fortificazioni. Al piano terreno una successione di grandi volumi, contenenti il commercio e il terziario, definisce alla sca-

la urbana il carattere e la morfologia dello spazio pubblico, realizzando, con le antiche mura medicee, un sistema scenografico continuo di quinte murarie. Il tetto piano di questi volumi ospita un grande giardino pensile destinato a residenze e ad attività turistico-ricettive. Le finiture esterne utilizzate per queste funzioni (legno, vetro e acciaio) si contrappongono per leggerezza alla matericità dei volumi sottostanti sottolineandone la dimensione più privata e intima. Il piano interrato al di sotto degli spazi a destinazione commerciale è riservato ad accogliere le autorimesse.



Ritorno a casa
[da Aimaro Isola, *Anche le pietre dimenticano*, Aión Edizioni, Firenze 2012, pp. 175-187]

Mi sarò ammalato di "empatia", ma – chiuso tra parentesi il teorico, il critico o l'esegeta che si nasconde in ognuno di noi – vorrei, per una volta, cambiare il punto di vista dal quale vediamo e raccontiamo, di solito, i nostri lavori recenti, per mettermi nella pelle di chi, in qualche modo, vive, gode, abita, passeggia dentro queste nostre architetture.

Se è vero che il posto dell'artista è presso l'opera e non è mai presso il critico o lo spettatore, è anche vero che, come io spero, quando progettiamo, qualche sforzo per abitare con il pensiero i nostri edifici lo facciamo tutti: possiamo e forse dobbiamo, qualche volta, raccontarci nell'atto stesso in cui progettiamo.

Non sono molto convinto che l'architettura, come si dice oggi, sia "narrazione" (perché penso che le architetture abbiano a che fare con l'irriducibile durezza della realtà) credo però che le letterature, le filosofie, e le storie, vere o immaginate, che raccontano quegli stessi mondi, grandi o piccoli, che noi disegniamo, siano in qualche modo "utili indizi", "congetture", necessarie per capire gli altri in vista del nostro prossimo operare.

Purtroppo le figurine ed i personaggi che di solito pongo in pose magniloquenti e bizzarre nei miei acquerelli sono, per adesso, silenziose, senza il fumetto, e quelle che abitano i nostri rendering sono, data l'origine, molto ignoranti ed assolutamente apatiche rispetto alle virtù ed ai vizi dei luoghi.

Non mi resta che mettermi alcune maschere e, davanti allo specchio, intervistare me stesso, contento di far dire ad altri

A lato. Le mura abitate

"METTERMI NELLA PELLE DI CHI, IN QUALCHE MODO, VIVE, GODE, ABITA, PASSEGGIA DENTRO QUESTE NOSTRE ARCHITETTURE"



le mie piccole bugie che sono, come tutte le favole, quelle verità che più vorremmo possedere.

Livorno, Il Porto Mediceo.

Quando mi hanno detto che il nostro alloggio era sistemato sopra ai negozi, ai ristoranti, agli uffici, sopra ai porticati non ero affatto contento. Speravo in un giardino tutto mio, con nessuno sotto ai piedi o sulla testa.

Ora però mi distendo su questo spazio verde alto sopra il mare, come su di uno scoglio, ma che è invece il giardino sul quale si affacciano il nostro salotto e la cucina.

Alle volte qui credo di essere sulle mura, su bastioni sicuri che tengano lontana e mi difendono dalla folla brulicante, che, al di sotto, ci circonda e si muove, come formiche, tra il mare, i fossati, la terra. Ora mi alzo per affacciarmi giù dallo spalto e guardo il canale tra i due mari – segno nuovo di antiche “vestigia”, tracce ritrovate – poi la banchina con i dehors che prolungano i portici verso il canale: un po' Venezia ed un po' quella Venezia che attraversa Livorno. Poi ancora i lunghi muri di mattoni ocra, rossi, terra bruciata, i grandi arconi dei porticati segnati dal marmo bianco.

Quando avrò finito di fantasticare, quando il nemico – come per fortuna sempre accade, diventerà amico – scenderò giù sulla via, richiamata da chi mi sta già facendo segno di raggiungerlo.

Lo farò aspettare. Mi fermerò ancora, un po', quassù ad ascoltare la brezza della sera che tocca il mio corpo, lo riconosce e lo unisce a questo prato di ginestre, di cisti, di oleandri che sovrasta gli spalti e incontra l'azzurro del mare e quello del cielo.
Quei velieri laggiù, all'orizzonte, non sono più quelli dei miei antenati - che da queste parti erano pirati, esploratori, marinai, pescatori – ma forse sono già quelli dei miei amici lontani che vorrei, questa sera, facessero ritorno da me.

Ora mi consolo pensando di abitare una città, un porto munito e disteso lungo la costa, ma anche disteso nella memoria o proteso nel desiderio di un improbabile viaggio: viaggio con biglietto di andata e ritorno ad Itaca/Livorno, viaggio di sola andata di chi passa fra le bellissime gambe di Ercole?

Così non so più se la mia casa stia ruotando nel cerchio dell'eterno viaggiare, dove si arriva per subito ripartire (per riprodurre se stessi e gli altri) o se sia l'origine o la meta mai raggiunta.

"ORA MI CONSOLO PENSANDO DI ABITARE UNA CITTÀ, UN PORTO MUNITO E DISTESO LUNGO LA COSTA, MA ANCHE DISTESO NELLA MEMORIA O PROTESO NEL DESIDERIO DI UN IMPROBABILE VIAGGIO"

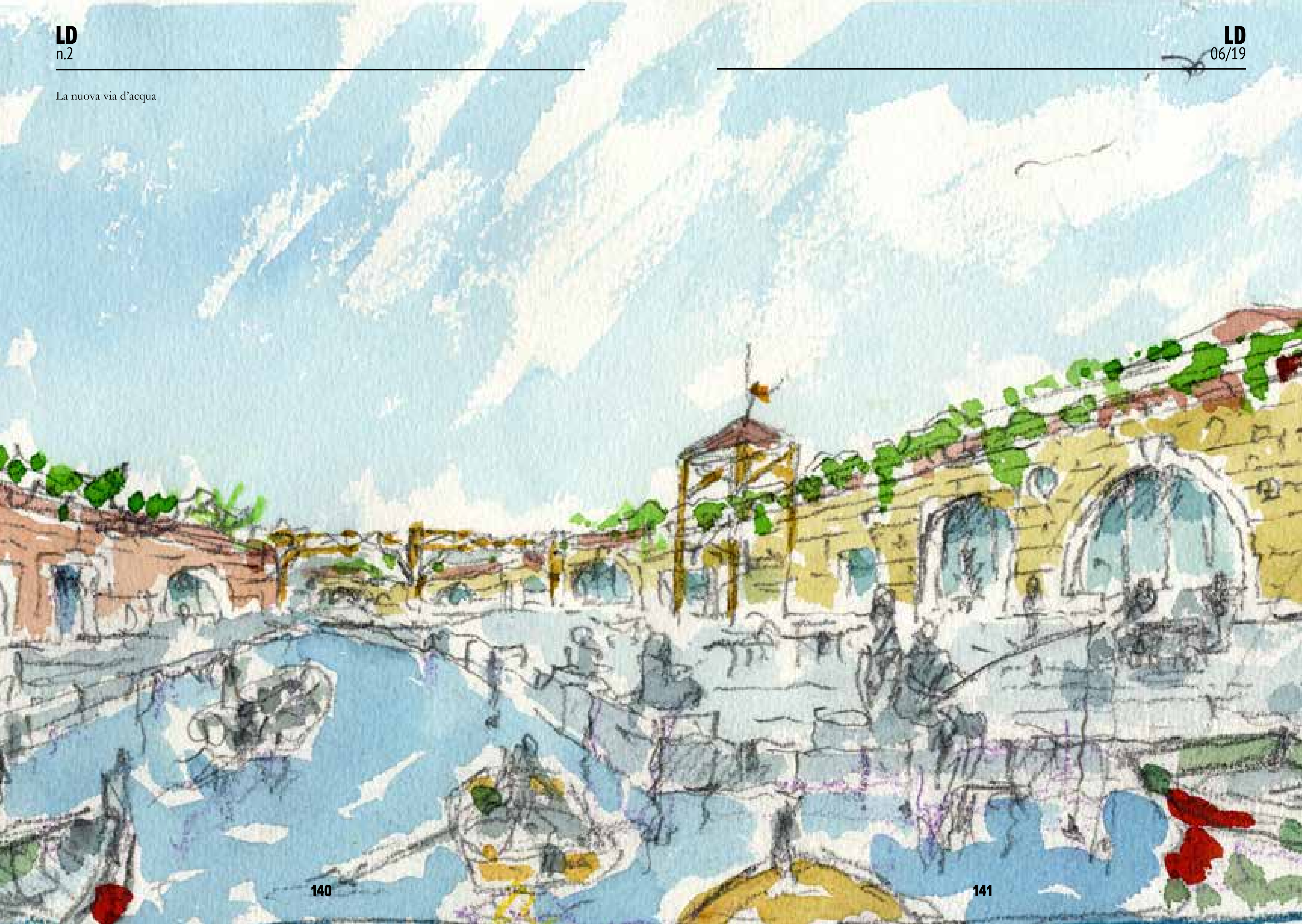
O ancora: stare a casa è mettere per qualche istante, il divenire e, nel quotidiano, ristare, essere?

Allora in questa casa, in questo “immobile” nel tempo e nello spazio, sembrano precipitare, come in un imbuto, i tempi della Storia, quelli delle mie tante “storie”, insieme a quelli delle memorie dei luoghi che qui si conservano: quelle dei valorosissimi cantieri Orlando, dei bacini di carenaggio dell'immensa gruß, delle mura e delle porte, di un passato ricco di bellezza di lavoro e di forza, ma anche denso di violenze, di guerre, di fame.

Forse questo passato di bellezze e di violenze traluce, inatteso, in questi luoghi e ne disegna la fascinazione di futuri possibili: è forse riposando nelle nostre case, guardando queste stanze, questo armadio, la cucina, o la mia biblioteca che potremmo, al di là della violenza, decidere come e dove vorremmo vivere.

Così questi alloggi duplex queste, nostre case possono, insieme, nello spazio della città diventare una nostra antica ma moderna *fortezza*.

Ma ora scendo, gli amici mi stanno di nuovo chiamando; stasera spero di divertirmi.





A lato. Tensostruttura per il rimessaggio a secco di imbarcazioni di varie dimensioni.

PORTO TURISTICO POGGIO BATTERIA, PIOMBINO

IPOSTUDIO Architetti

Progetto vincitore della gara per il rilascio della concessione demaniale marittima nel febbraio 2012 (conferenza dei servizi 23/02/2012) con l'onere della redazione del Piano Regolatore Portuale.
Piano Regolatore Portuale approvato nell'ottobre 2013 (delibera comunale del 21/10/2013).
Progetto: IPOSTUDIO architetti
Area: 95.800 mq
Capienza: n°800 posti per barche da 10 a 40 metri
Anno: 2011-2013
Luogo: Piombino, Livorno
Committente: Porto Turistico dell'Arcipelago srl con Oryx Solutions, Marte Marine, HydroSoil

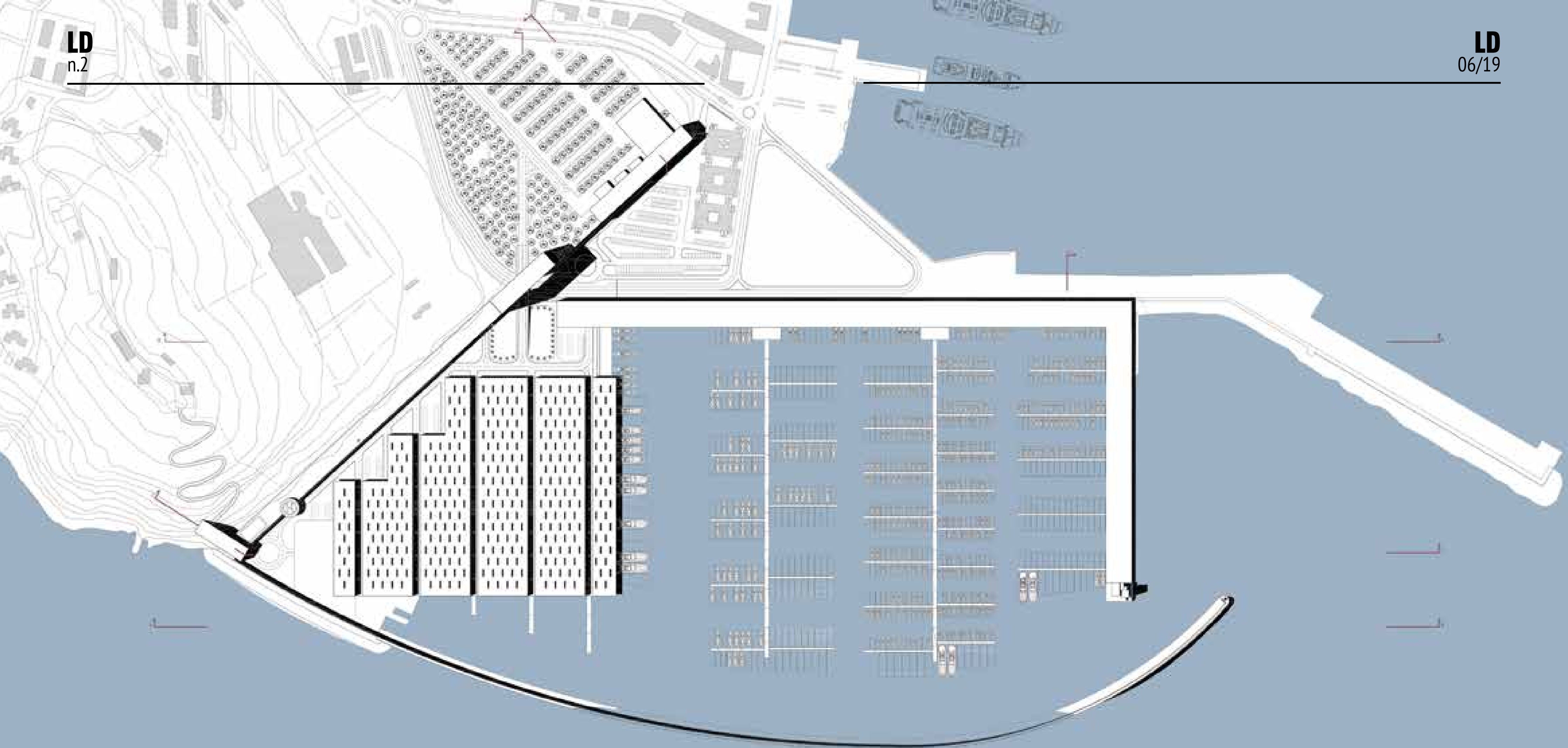
Il progetto per la realizzazione di un polo del diportismo a Piombino - localizzato in aderenza alla diga foranea di Molo Batteria al margine sud dell'area portuale e integrato da un complesso di servizi rivolti sia al porto commerciale-passeggeri che a quello turistico - propone una soluzione basata su quattro obiettivi fondamentali:
• riqualificazione dell'area come "Porta a Mare" di ingresso al polo nautico;
• integrazione del porto turistico con il sistema delle infrastrutture portuali esistenti;
• coerenza con le strategie di sviluppo del Nuovo Polo della Nautica portate avanti dall'amministrazione ed evidenziate negli strumenti urbanistici vigenti;
• salvaguardia del patrimonio costiero e dei caratteri paesaggistici del territorio, prestando la massima attenzione all'impatto ambientale dell'intervento;
e su due componenti principali:
• le opere a mare
• le opere a terra
che si sviluppano secondo uno schema caratterizzato dalla sostanziale chiarezza

dell'impianto generale.
Il raggiungimento degli obiettivi è affidato, quindi, sia alla configurazione delle opere a mare che alla morfologia e alle caratteristiche tecniche e architettoniche delle opere a terra e infrastrutturali. Queste ultime, in particolare, comprendono la realizzazione di un asse integrato dei servizi che collega il sistema degli accessi e dei percorsi interni con quello della viabilità e della sosta della zona sud dell'area portuale e mira a creare una relazione diretta tra il nuovo porto turistico e la città di Piombino.
A questo asse e, in particolare, all'edificio che segnala il punto di congiunzione tra le infrastrutture interne e quelle integrate con l'area portuale dedicata agli imbarchi, è affidato il compito di segnalare l'ingresso al porto commerciale-passeggeri e al nuovo porto turistico, configurandosi come una vera e propria "Porta a Mare".
Una "Porta a Mare" caratterizzata, sia architettonicamente che funzionalmente, come cerniera e fulcro di un processo di riqualificazione, rigenerazione e sviluppo con una portata su un'area ben più vasta di quella direttamente interessata dalle opere di questo nuovo porto turistico.

"UNA 'PORTA A MARE' COME CERNIERA E FULCRO DI UN PROCESSO DI RIQUALIFICAZIONE, RIGENERAZIONE E SVILUPPO"

La scelta progettuale

Il progetto delle opere a mare nasce da un'attenta analisi delle condizioni naturali che questo litorale possiede. All'interno del bacino, i pontili si attestano in posizione ortogonale alle linee della banchina adiacente ai piazzali degli imbarchi e di quella di sottoflutto, con distanze ottimali per le fasi di manovra dei vari natanti presenti nello specchio acqueo.
La superficie occupata dalle grandi strutture per il rimessaggio a terra delimita, con il segmento Sud del molo sopraflutto, uno specchio d'acqua dedicato alla manovra delle imbarcazioni che si avvicinano al cantiere, ai pontili di appoggio e sosta temporanea e ai punti di alaggio e varo sia del cantiere che delle aree di rimessaggio coperto.
Il sistema delle opere a terra si articola, invece, in quattro sottosistemi principali:
• il sottosistema dei servizi lungo le banchine;
• il sottosistema delle strutture destinate al rimessaggio a terra e al cantiere navale;
• l'asse integrato dei servizi e Porta a Mare;
• il sottosistema delle infrastrutture per la viabilità.
I servizi lungo le banchine sono distribuiti seguendo lo sviluppo delle banchine stesse, con una bassissima intensità insediativa e senza mai superare in altezza i due livelli fuori terra.
Le banchine si sviluppano lungo tre dei quattro lati del bacino. Non sono infatti previsti ormeggi lungo il lato Est, corrispondente al molo sopraflutto. La banchina Sud-Ovest è dedicata alle grandi imbarcazioni e ospita anche una serie di strutture per il commercio e la ristorazione. Sulle banchine Nord-Ovest (a ridosso del molo esistente) e Nord-Est (corrispondente al molo sottoflutto) è prevista una struttura lineare con parcheggio veicolare coperto a due livelli. Integrati a questa struttura, i blocchi servizi e i depositi ad uso dei diportisti si concentrano prevalentemente lungo la banchina Nord-Ovest.
La banchina Nord ospita attività di ristorazione, un club velico e i servizi tecnici in prossimità della Torre di Controllo, situata sulla testata del molo di sottoflutto. Alcune strutture leggere, posizionate su piattaforme galleggianti in corrispondenza della radice dei pontili principali, ospitano punti di sosta e ristoro e piccoli esercizi commerciali.
A ridosso di Punta Semaforo, il progetto si caratterizza per un grande piazzale realizzato da un sistema di tensostrutture che configurano quattro grandi capannoni de-



Planimetria di progetto.

stinati a ospitare il rimessaggio a secco di imbarcazioni di varie dimensioni. Le strutture per il rimessaggio sono attrezzate con sistemi di movimentazione automatizzata delle imbarcazioni e dispongono di spazi e di attrezzature per l'alaggio e il varo, consentendo l'utilizzo dei natanti anche durante il periodo di sosta.
Il lato Sud-Ovest ospita il cantiere navale (officine, uffici e aree per le lavorazioni da eseguire al coperto) che dispone anche di un ampio spazio aperto con una banchina attrezzata per le operazioni di alaggio e varo. Il lato Nord-Est ospita gli esercizi commerciali e i servizi dedicati alla banchina per l'ormeggio dei grandi yacht.
Addossato e in parte "incuneato" nella scarpata di Punta Semaforo, un fabbricato lineare traccia il confine Sud-Ovest del nuovo porto turistico. L'edificio è quasi interamente dedicato ad uno dei tre grandi parcheggi coperti tranne nel suo tratto iniziale, dove il progetto prevede la realizzazione di uno Yacht Club che, oltre agli uffici e agli spazi riservati ai soci, dispone di un proprio parcheggio riservato, di una piscina, di un piccolo eliporto e di un ristorante panoramico.
Nel tratto opposto l'edificio "si alza" e come un grande portale, la "Porta a Mare" per l'appunto, "scavalca" la strada, proseguendo linearmente lungo il salto di quota che separa il parcheggio per la lunga sosta di Poggio Batteria da quello adiacente alla Stazione Marittima e ai piazzali degli imbarchi. Questa "Porta a Mare" ospita spazi per attività direzionali e un centro multifunzionale per convegni ed eventi culturali. Nel tratto che prosegue verso Poggio Batteria sono invece collocati un parcheggio coperto pluriplano, una galleria commerciale e un supermercato.

Il progetto prevede anche la creazione di una nuova strada che porta direttamente al parcheggio per la lunga sosta di Poggio Batteria, costeggia il nuovo asse integrato dei servizi e, attraversando la "Porta a Mare", si connette alla viabilità interna. Il ponte di collegamento garantisce, oltre all'accesso veicolare, un collegamento ciclopedonale alle banchine del nuovo porto turistico. Un ulteriore collegamento con la città è infine previsto in corrispondenza del tratto terminale dell'asse dei servizi, attraverso un percorso pedonale che ne rende possibile l'accesso da Punta Semaforo.
Questo asse stradale non costituisce soltanto l'accesso al nuovo porto turistico per il traffico veicolare, sia leggero che pesante, ma offre, anche grazie alla presenza dei due grandi parcheggi, la possibilità di amplificare il bacino di utenza dei servizi commerciali aggiungendo ai diportisti e ai passeggeri in attesa degli imbarchi i residenti dell'area urbana ed extraurbana di Piombino. Un discorso analogo vale per i servizi dello Yacht Club aperti al pubblico che sono raggiungibili da Punta Semaforo, percorrendo, a piedi, il sentiero che scende lungo la scarpata.
Il progetto propone, quindi, superfici coperte che possono accogliere tutti i servizi accessori e necessari ad un moderno porto turistico - tra cui il direzionale portuale, il commerciale tecnico e generalista, servizi di ristorazione e svago, un supermercato, un cantiere navale, uno scivolo per vari e alaggi, uno yacht club, un circolo velico, un'ampia area dedicata al rimessaggio delle imbarcazioni e un eliporto - ma anche spazi e funzioni pubbliche che consentono la fruibilità di tutta la struttura agli appassionati di nautica e alla cittadinanza in genere, e non esclusivamente agli utenti della darsena. Il progetto vuole evitare l'immagine di una nautica "esclusiva" in ragione del censo, che esclude fisicamente i non utenti dall'utilizzo di spazi demaniali in concessione, configurandosi non soltanto come un intervento destinato a creare una nuova infrastruttura per il diporto, ma anche come un'importante operazione di riqualificazione e rigenerazione urbana.

"NON SOLTANTO UN INTERVENTO DESTINATO A CREARE UNA NUOVA INFRASTRUTTURA PER IL DIPORTO, MA ANCHE UN'IMPORTANTE OPERAZIONE DI RIQUALIFICAZIONE E RIGENERAZIONE URBANA"



Vista della banchina Nord-Est con gli ormeggi per i grandi yacht e gli esercizi commerciali.



LO SCOGLIO DELLA REGINA

Adriano Podenzana

Progetto: Arch. Adriano Podenzana
Progetto Esecutivo: Prof. Arch. Adolfo Natalini – Natalini Associati
Strutture: S.IN.TER.srl
Impresa: Piloda Group -
Committente: Comune di Livorno
Finanziato da: Unione Europea; PORCREO Livorno 2007-2013
Disegni: Adolfo Natalini
Fotografie: Paolo Ciriello e Erika Bartoli
Scultura: Sandro Chia

Per quanto mi riguarda, progettare significa ordinare. In maniera analoga a quando ordino la scrivania: le matite qua, a portata di mano, queste cartellette, là, questi libri nell'angolo.
Anche se i processi sono evidentemente diversi, nell'ordinare la scrivania il tempo del pensiero/progetto coincidono con il tempo dell'azione/realizzazione, nel margine di questo scritto è possibile accettare la similitudine.
E' necessario fare chiarezza attraverso un modello (immagine) di astrazione e rigore. Escludendo ogni volontà di ornamento e organizzando lo spazio tridimensionale attraverso una pianta e un alzato sempre tra loro relazionati e geometricamente definiti. Questo desiderio di chiarezza si risolve quindi con una figurazione essenziale ed economica, inteso come rifiuto allo sperpero decorativo.
Come scriveva Werner Graeff nel 1923 "Una proporzione esatta tra forza e materiale".
Annalisa Trentin in Casabella e a proposito dell'opera di Max Dudler scrive "Conseguenza necessaria di questo predominio sono: semplicità, equilibrio armonico, evidenza,

economia”.

Esistono molti modi per risolvere in maniera corretta un progetto, modi diversi ma egualmente corretti.

Un buon progetto è tale quando risulta coerente con il programma o l’ipotesi teorica che sta all’inizio.

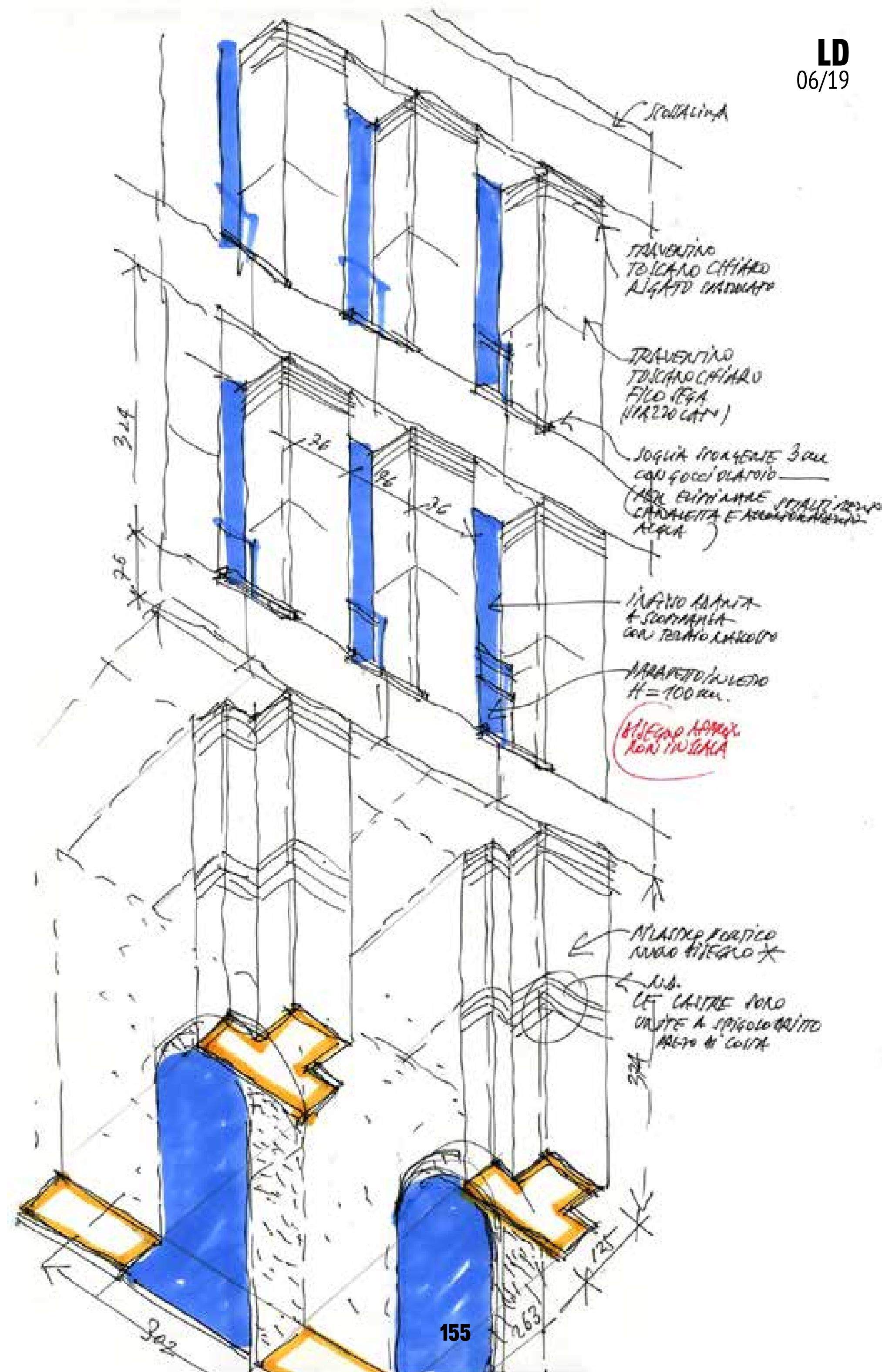
Se una parte del costruito risulta infine non corretto è perché questa ipotesi teorica era assente. Oppure il progetto non riesce a corrispondere al programma. In tempi dalle dubbie certezze la differenza sembra farla solo questo: coerenza con l’assunto in modo assoluto.

Da ciò si possono desumere tre casi: non esiste nessun programma, questo esiste ma vi è un’incapacità di trasferirla nel progetto, programma e progetto (e costruito) risultano la stessa cosa.

Il mio impegno consiste di mettere in una forma coerente (sintesi) una serie di apporti specifici e specialistici con impulsi basici quali genius loci, aspettative della collettività, più o meno mediate dalla rappresentanza politica esecutiva, con il portato della mia esperienza e visione personale (nel senso più ampio).

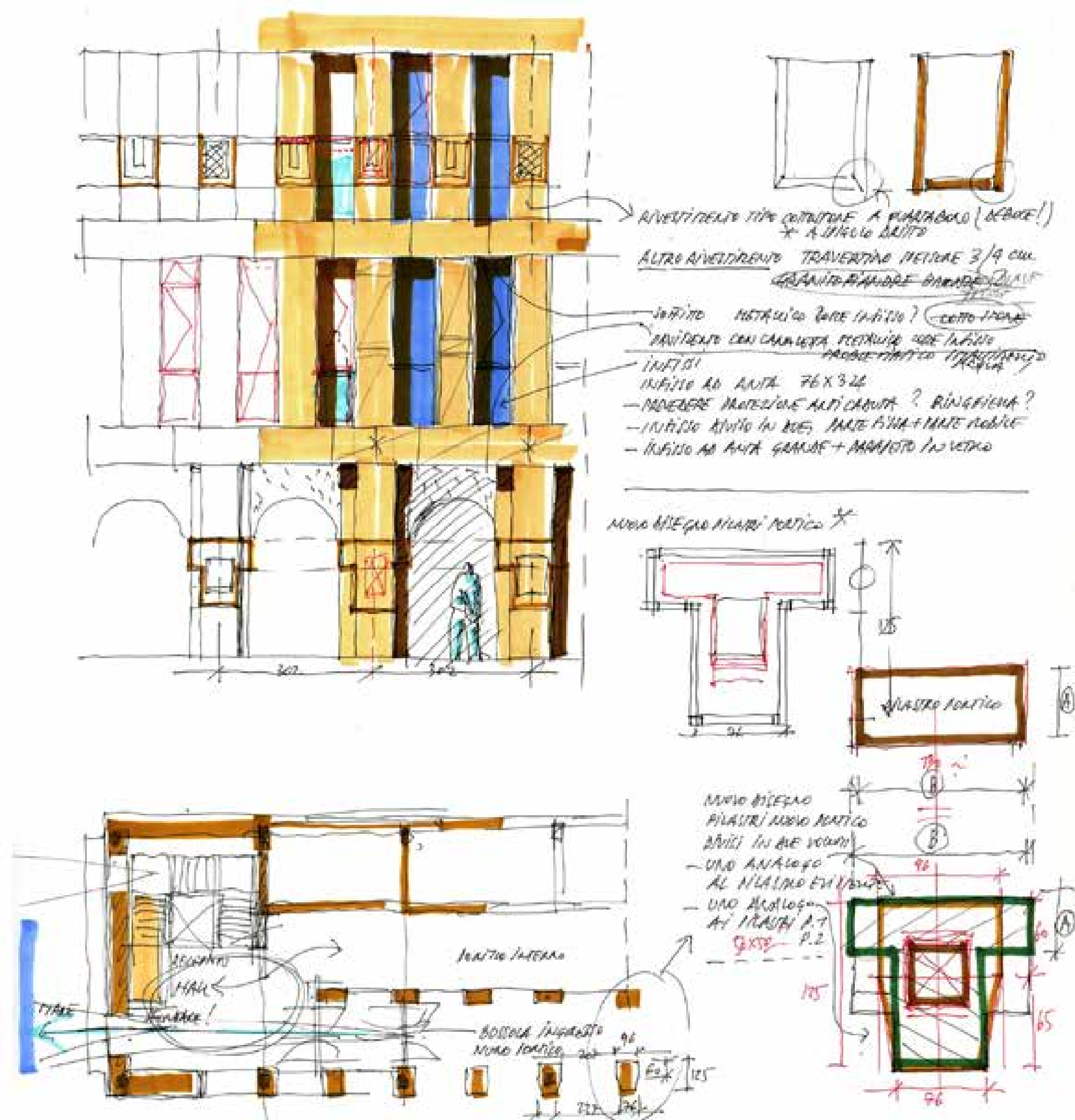
Da questo sistema di forze, evidentemente e realisticamente non unidirezionale, ottimisticamente, si genera la sintesi progettuale che non può essere definibile come

"DA QUESTO SISTEMA DI FORZE, EVIDENTEMENTE E REALISTICAMENTE NON UNIDIREZIONALE, OTTIMISTICAMENTE, SI GENERA LA SINTESI PROGETTUALE"





"I NUOVI PORTALI INQUADRANO GLI ARCHI VECCHI. LA PARTE VECCHIA PENETRA NELLA NUOVA. I VOLUMI SI EQUIVALGONO"



una soluzione di compromesso.
È bello quando il luogo ti parla. Non tutti i luoghi lo fanno o lo fanno con intensità adatta. Bisogna avere orecchie grandi per sentire i bisbigli. Nel caso dello Scoglio della Regina il luogo parla forte. Racconta di uno spazio orizzontale fatto di mare e di cielo. Luminoso anche di notte. Uno spazio infinito, un tempo immobile. La teoria degli archi senza ornamenti superflui rimanda all'essenza metafisica della classicità (nel suo riproporre modelli il cui il persistere nel tempo lascia supporre una realtà assoluta).
Ecco la parola: metafisica.

Il luogo ha parlato Il programma è nella testa, il disegno già nella matita.
Terminata la costruzione, fissato quell'attimo nel ricordo, la cosa cambia.
A margine, vorrei aggiungere che se il luogo parla poco o sussurra appena, il caos sarà grande e l'edificio nuovo dovrà avere caratteri fondativi ma questo è un'altro caso.

Lo spazio è fatto di tre parti, piazzale, edificio vecchio ed edificio nuovo. L'interasse tra le arcate dell'edificio nuovo segna il ritmo che risulta essere lo stesso utilizzato per la parte nuova. I nuovi portali inquadrano gli archi vecchi. La parte vecchia penetra nella nuova. I volumi si equivalgono. A qualcuno non sembrerà ma le due parti agiscono in perfetta continuità. Dentro l'edificio nuovo c'è la stessa emozione di infinito che fuori.
Per un disegno così essenziale, quale materiale usare può risultare secondario, ma chiaro è meglio che scuro e il travertino ci sta bene.
La città è piena di travertino, l'architettura del novecento da queste parti è ovunque.

Così avviene che la progettazione allo Scoglio della Regina in relazione allo *specifico del luogo*, risulta informata da due osservazioni: la prima riguarda la necessità che il volume in ampliamento e la parte esistente agiscano in continuità (non necessariamente formale), la seconda è nell'aver riconosciuto una suggestione metafisica allo spazio dato nel suo insieme.
Gli elementi del volume esistente promotori della parte in ampliamento, sono quindi la teoria degli archi posti al piano terra e l'intervallo tra gli assi verticali su di loro generati. In tal senso l'aver conservato tutta la parte ad un solo piano dell'edificio esistente (il corridoio con gli archi), conservandolo all'interno della parte nuova, genera e ha reso possibile il suo disegno.
Una continuità non mimetica tra le due parti ma oggettivamente non scindibile, riconoscibile ad esempio, nella visione anche solo esterna nei nuovi portali che in-



quadrano gli archi vecchi.
La suggestione metafisica suggerita dall'insieme di volumi (parte vecchia e nuova), la piazza recuperata, l'immanente presenza del cielo e l'infinità del mare, risulterà amplificata dalla soluzione, astratta e rigorosa dell'opera completata in tutte le sue parti.

La piazza, l'immanente presenza del cielo e l'infinità del mare, il torrino belvedere, la nettezza laterale del grande edificio (già esistente con quello odierno) generano una suggestione metafisica che non è un fatto nuovo per Livorno: sensazione simile già può essere sentita passeggiando per la terrazza Mascagni o per piazza della Repubblica e in genere negli innumerevoli spazi dilatati ottocenteschi e novecenteschi.
La terrazza Mascagni è bella anche perché si ripetono pochi motivi formali, apparentemente all'infinito. Nella dimensione grandissima si nasconde mezza bellezza. Nelle onde bianche di travertino e rosse del Verona, c'è qualcosa di ipnotico come nella scacchiera bianco nera della terrazza Mascagni.

Al di là del giudizio soggettivo che ogni opera d'architettura suggerisce, va riconosciuto il percorso oggettivo che dalla premessa porta alla cosa compiuta: se la seconda trova coerente riflesso nella premessa probabilmente risulterà un buona realizzazione.

Il che mi porta a dire che ci sono anche molte buoni progetti che non mi piacciono.

Ci sono alcuni momenti migliori durante il tempo del progetto e del costruire. All'inizio tutte le soluzioni sono possibili e questo è bello. L'attimo della consapevolezza della soluzione e il tempo trascorso a rendere essenziale la cosa, sono egualmente belli. Perdere del tempo nell'edificio finito prima che sia consegnato, quando tutto è ancora solo tuo, è bello.

Lo spazio e l'architettura sono fatti di luce. In subordine di pieni e di vuoti. Il pieno degli edifici e il vuoto delle piazze e delle vie. È evidente che è necessario che questi due costituenti risultino il più definiti possibile. Gli alberi fanno parte del pieno e il prato del vuoto. Tutto il resto, arredo urbano, automobili e quant'altro, confondono lo spazio architettonico.

"BISOGNA AVERE ORECCHIE GRANDI PER SENTIRE I BISBIGLI. NEL CASO DELLO SCOGLIO DELLA REGINA IL LUOGO PARLA FORTE"

Adriano Podenzana architetto
Si è laureato con Adolfo Natalini di cui è stato assistente nel corso di progettazione architettonica e Visiting Pofessor alla California State University con Cristiano Toraldo di Francia.
È responsabile dell'ufficio Grandi opere del Comune di Livorno per il quale ha progettato, lo Scoglio della Regina, il Centro Civico di Corea e numerosi edifici di residenza pubblica. Per l'ASL il Distretto Socio Sanitario alla Scopaia. Ha progettato diversi spazi pubblici, viale Italia, piazza Giovine Italia e piazza Dante. Rifece il Gazebo della Musica.





LA LIBECCIATA E IL GIOCO DEL DOPPIO

Luca Barontini

Progetto Architettonico: Eutropia Architettura
Sculture e quadri: Luca Barontini
Fotografie: Jacopo Carli, Alessandro Guidi

"Casa per due fratelli" a Livorno

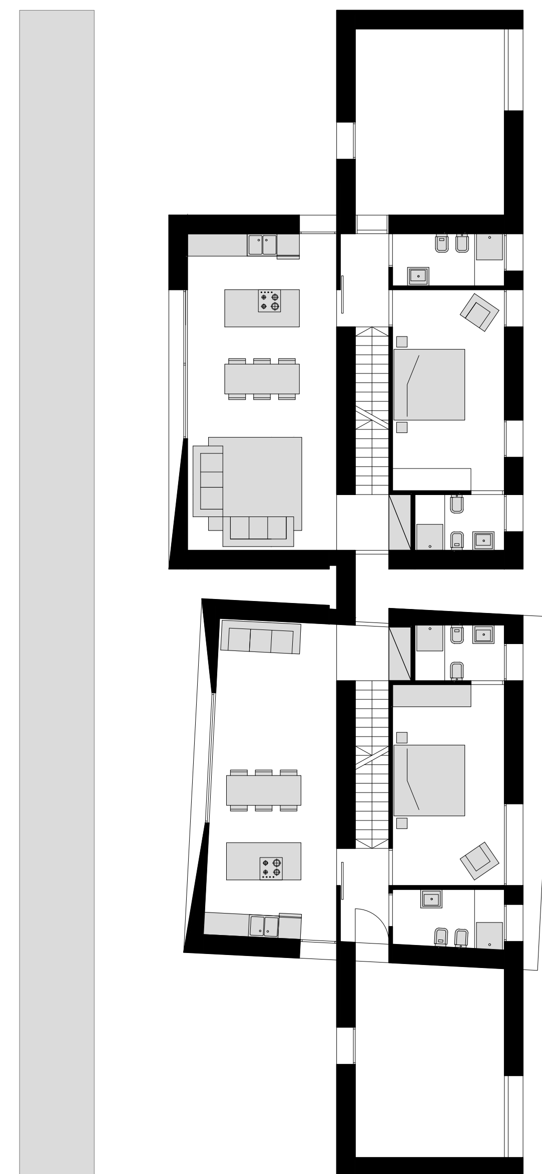
Come nella città invisibile di Italo Calvino, da cui lo studio mutua il nome, Eutropia è non uno ma tutti i suoi componenti, dalla cui interazione e complicità nasce ogni progetto attraverso percorsi di scambio, incontro (scontro), confronto, intuito e sintesi. Per questo è garantita sempre creatività e originalità, frutto di uno scambio che genera ricerca e attenzione al dettaglio e al cliente. Eutropia architettura si occupa di progettazione architettonica, dal dettaglio dell'interior alla macro progettazione urbana, passando dal restauro, alle trasformazioni spaziali, agli allestimenti. Ponendo lo spazio architettonico al centro della propria attività, Eutropia si occupa anche di tutte le attività ad esso funzionali ed operativamente necessarie per trasformare i progetti in opere realizzate: progettazione esecutiva, autorizzazioni, direzione dei lavori, coordinamento della sicurezza in fase di progettazione ed esecuzione, supervisione artistica, business control e time-line. Oltre all'attività professionale, i soci fondatori di Eutropia si occupano di insegnamento e di ricerca accademica presso alcune Università di Architettura e Design.
"Entrato nel territorio che ha Eutropia per capitale, il viaggiatore vede non una città ma molte, di eguale grandezza e non dissimili tra loro, sparse per un vasto e ondula-

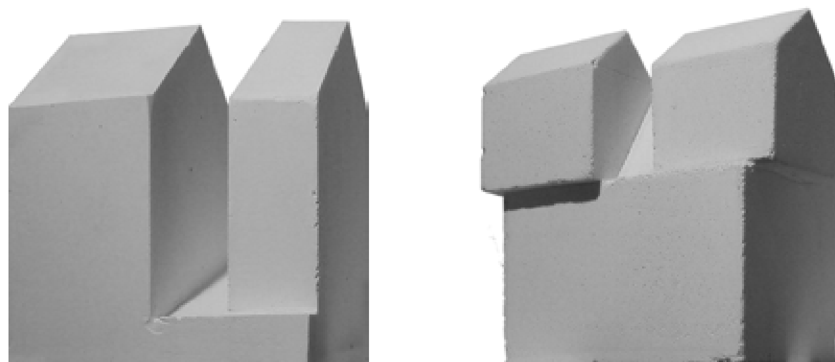
to altopiano. Eutropia è non una ma tutte queste città insieme; una sola è abitata, le altre vuote; e questo si fa a turno. Vi dirò ora come“

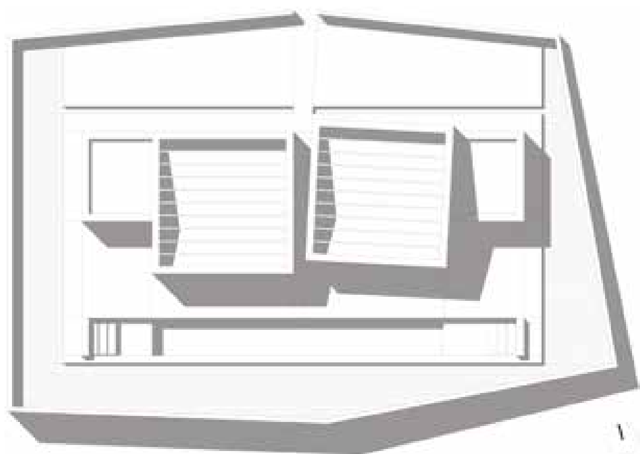
Toccare

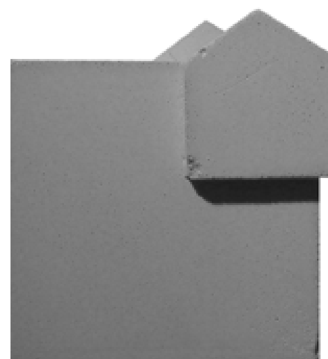
La capacità di comprendere un luogo, di carpirne i tratti in singoli e precisi colpi, è una qualità imprescindibile per il viaggiatore autentico, critico per ciò che si trova dinanzi, colui che attivamente pensa tramite lo spostarsi del proprio corpo lungo i chilometri. È in qualche modo un sapere Platonico, fisico, come nel *Teage* o *Teagete*, dove Aristide comunica al suo maestro che sente di decifrarlo, di apprendere da lui solo standogli vicino con il corpo, addirittura toccandolo: “Progredivo quando ero insieme a te, anche se solo ero nella stessa casa, ma non nella stessa stanza; di più, però, quando ero nella stessa stanza, e molto di più, mi sembrava, quando, stando nella stessa stanza, guardavo verso di te mentre parlavi, più di quanto guardavo da un’altra parte; ma soprattutto e in sommo grado progredivo quando sedevo proprio vicino a te, standoti accanto e toccandoti”[1] come se la comunicazione non verbale, intellettuale, potesse essere trasmessa tramite contatto fisico.
È la stessa singolare didattica con cui anche l’architetto affronta il tema del viaggio, particolare *modus operandi* del suo fare, dove anche avvicinandosi solamente con il corpo ad un luogo, riesce a scorgerne sinteticamente i tratti, comprendendo il sibilo delle sue parole sopite oltre quelle dette ma ormai quotidiane, che appaiono talmente sottintese da essere invisibili.

"LA CAPACITÀ DI COMPRENDERE UN LUOGO, DI CARPIRNE I TRATTI IN SINGOLI E PRECISI COLPI, È UNA QUALITÀ IMPRESCINDIBILE PER IL VIAGGIATORE AUTENTICO"









Doppi paesaggi

Progettare è anche ricostruire il discorso tramite un frammento di un luogo, metafore, nel tentativo di dare forma nuovamente ai fatti dell'uomo. Racconta Carmelo Bene parafrasando un testo di Boris Pasternak che "Il poeta vede al tempo stesso e da un punto solo ciò che è visibile a due isolatamente"[2]. Anche qui, nella "Casa per due fratelli", il guardare è un atto fondativo dell'architettura, e consente di scorgere da uno stesso punto due lati del paesaggio: la terra e il mare ma anche la città, già storica mediazione questi due elementi naturali, che soprattutto nel Tirreno, principio delle cose, costruisce la sua storia passata oltre che quella attuale.

Muri, basamenti, finestre, si aprono e si spezzano nei tracciati urbani di una città in qualche modo porosa, una pietra pomice trovata sul lungo mare del litorale Toscano e scavata lungo infinite cavità dall'acqua e il suo sale, come gli stretti vicoli della città marinara. Luce e oscurità ne riempiono l'aria salmastra, la saturano di cristalli in sospensione, microscopici frammenti di luce che macchiano quasi pittoricamente il reale, lo sbiadiscono e si depositano sugli oggetti smussandone le asperità e





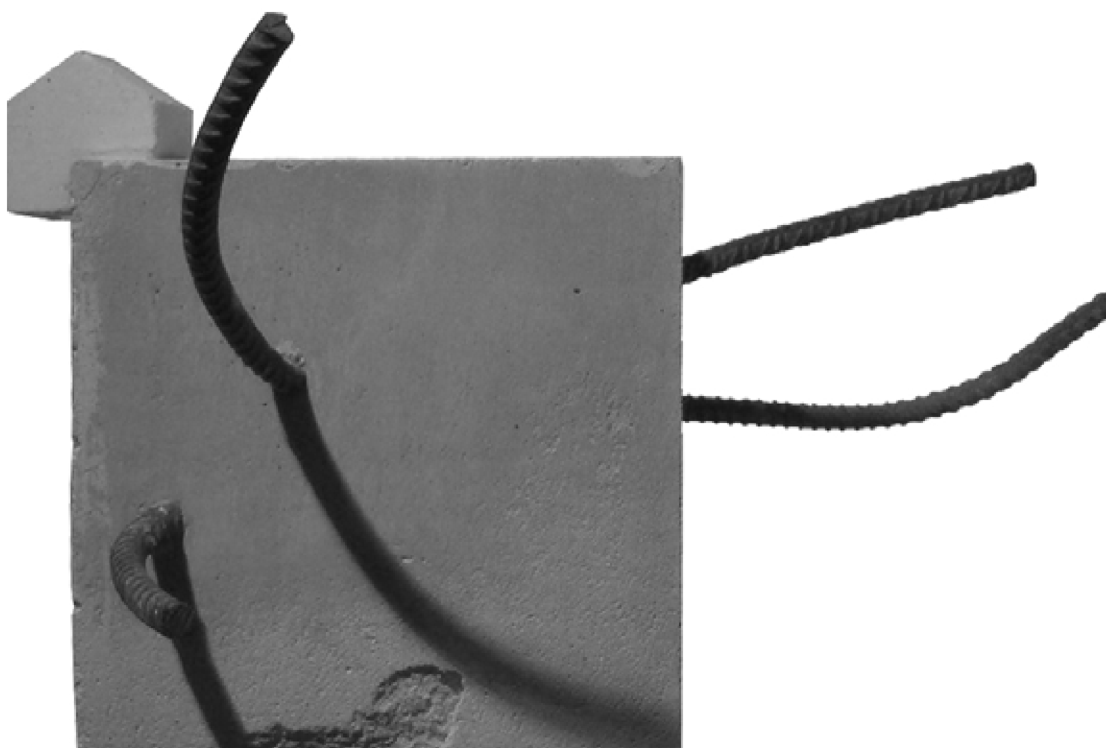
gli spigoli, erodendone la materia, un po' come guardando da dietro un vetro incrostato dal salmastro un mondo nuovo, lo stesso mondo che differente si staglia sulle tele dei Macchiaioli che da queste vie sono passati.
Il dialogo però, oltre che con la città e il suo mare, è serrato e doppio anche con l'architettura Toscana e i suoi grandi protagonisti Savioli e Ricci che diventano guide necessarie, imprescindibili anzi, se come in tante loro architetture anche adesso si vuole tentare un dialogo non solo con il paesaggio ma anche con la storia e la cultura di questa terra antica, allora il rapporto con i maestri diventa un peso che è impossibile celare o nascondere. La pesante matericità di queste memorie ancora saldamente a terra la casa, con un basamento in pietra che in un'eterna gara di forza cerca di vincere le "Libecciate", o altri venti più forti che radono al suolo i fatti degli uomini. Alla pietra quindi spetta la sua connotazione storica di sorreggere, sostenere il peso colossale e inimmaginabile dell'abitare, ed è dal mediterraneo che i volumi superiori sembrano arrivare. La stessa acqua che si scorge da dentro la città, che appare con forza dalle sue vie, quasi stancando la vista con il suo riflesso, lo stesso mare contro cui le architetture devono combattere per rimanere in vita. Al di là del mero racconto di queste memorie nomadi, la sostanza delle costruzioni Livornesi è che queste si facciano spazio, si liberino dalla materia quasi come per via di levare, lasciando alla luce il compito di divenire artigiana, scavando i corpi e oscurando gli interni, e all'improvviso facendo ritrovare quasi per miracolo gli spazi della casa, dell'abitare.

Casa doppia

Avviene talvolta che delle immagini riescano a riprodurre in maniera così esatta un territorio e la sua storia, da potersi sostituire quasi paradossalmente ai frammenti di memorie che custodiamo dentro di noi, dopo aver vissuto o solo visitato un luogo. È impossibile scindere ricordi e le rappresentazioni pittoriche del reale, dopo aver guardato il paesaggio Toscano attraverso le tele dei Macchiaioli. Certe rappresentazioni diventano endemiche nel nostro modo di vedere cioè che ci circonda, ne diventiamo come portatori sani, e il tutto ci permette miracolosamente di ampliare la nostra percezione di un paesaggio, di uno spazio o un fatto. L'immagine del viaggio di Pasolini, lungo le coste italiane, è inscindibile dal racconto fotografico di Philippe Séclier fatto lungo le stesse strade ma anni dopo, come a constatare insormontabile



scarto che fissa nella nostra mente una determinata rappresentazione del litorale. Esperienze anche qui doppie, che implicano un confronto che ammette smentite e contasti, oppure assonanze o intersezioni, come in "Viaggio in Italia" del 1984, alla ricerca della nobiltà minore della penisola attraverso gli occhi dei fotografi e le penne degli scrittori che li hanno accompagnati, rendendo immagini e scritti parte talmente integrante del nostro modo di vedere la nostra terra che certi luoghi, un po' come prima avveniva con le fotografie degli Alinari, li pensiamo solo così. L'immaginario figurativo Toscano è quindi inscindibile da certe tele di Giovanni Fattori ad esempio, che con Livorno intrattiene anche una relazione viscerale, sanguigna. Alcune sono di una chiarezza rivelatrice, facendo a tutti gli effetti "Luce", creando suggestioni, memorie collettive, immagini sepolte e stratificate tra memorie che non pensavamo neppure di possedere. Difficile. Forse impossibile pensare altrimenti il paesaggio Toscano, altrimenti dai covoni di Silvestro Lega, altrimenti dagli interni delle case di Telemaco Signorini, o altrimenti dai muri bianchi di Giovanni Fattori.
Come nei dipinti dei Macchiaioli, nella "Casa per due fratelli" il tema della luce e quindi anche della ricerca dell'ombra,



è fondamentale e propulsivo progettualmente nonché scelta obbligata per proteggersi dal sole della costa, tagliente come vetri sulle carni, nel silenzio dei pomeriggi d'agosto. Ma è la materia, la pietra e il bianco dei volumi, a portare le ombre necessarie affinché questa architettura sia percepita dalla vista dell'uomo nell'accecante chiarore dell'esterno. Il corpo bianco, che si libera come un prigione dalla pietra da poco sbozzata, riesce finalmente ad essere libero come per levare, ma rimanendo ugualmente ancorato al suolo. Il progetto diventa chiaro soprattutto con la vista delle sculture di studio, dove si comprende la processualità dell'approdo architettonico conclusivo; il calcestruzzo eroso lascia emergere le sue viscere, i ferri delle armature e i grani irregolari degli inerti, ed è così che infine le forme dell'abitare dell'uomo vengono alla luce, emergendo dalla massa.
Le forti connotazioni materiche rendono palese proprio nel basamento la tangenza con la Scuola Toscana, pensando ancora una volta a Ricci e Savioli, dove la fisicità dei singoli elementi, della parte quindi, trova forza e coerenza quando viene interpretata attraverso il tutto, raccontando e divenendo allusione nonché metafora di un modo di intendere l'architettura per la via della tradizione e la memoria della terra



che nelle sue profondità ne ospita le fondamenta.
Come in un naufragio però, sulle coste approda anche il ricordo del Mediterraneo, che fin dalla storia della città portuale è stato un protagonista d'eccezione. La bianca icasticità dei volumi, che paiono essere arrivati qui dopo una mareggiata, riflette il giorno come fari diurni e richiama dalla profondità della memoria il bianco della calce, e tutto il suo valore antropologico che ritroviamo nelle architetture toccate dal *mare nostrum,* proteggendo la casa e i suoi abitanti. La moderna rinuncia all'ornamento fa sì che sulla tesa superficie muraria, scompaia ogni traccia del fare umano, dalle striature alla multitonalità che connota le architetture di terre più lontane, trasformando il paramento murario in un'operazione sì stereotomica e anche di precisione minuziosamente chirurgica nel taglio dei volumi. Allo stesso tempo questi non possono che sottostare alle rigide regole della natura, ed uno dei due blocchi, come trovandosi nella "Libecciata" di Giovanni Fattori, sfugge in maniera schiva dalla sua posizione, ruotandosi di alcuni gradi, necessari a creare un ponte in grado di attraversare tutti gli immaginari che hanno portato al progetto.
Questo luogo dell'abitare lo si comprende lentamente, scoprendo nel tempo i suoi rimandi e le sue allusioni, per la sua capacità di essere doppio, alludendo a molteplici significati, pur rimanendo intero nella sua corporeità, e guardando come il Giano Bifronte, anche lui giunto alla terra via mare, due paesaggi, due realtà al tempo stesso.

Note

1 Platone*, Teage, in Teage ; Carmide ; Lachete ; Liside / Platone ; introduzione, traduzione e note di Bruno Centrone*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1997

2 Cfr. B.L. Pasternak, *Poesie / Boris Pasternak; a cura di Angelo Maria Ripellino ; con un saggio di Cesare G. De Michelis,* Torino, Einaudi, 2009.









A lato. Borghi marinari.

GENOVA: LA CITTÀ DOVE MONDO E IMMAGINE SI INCONTRANO

Gianfranco Censini

"Ma se ghe pensu..."

Una struggente canzone racconta la nostalgia di un emigrante per la sua città: Genova. Il mare, sempre presente, è la distanza che separa, ma nell'attimo della memoria esso si salda inestricabilmente con i luoghi dell'approdo. E' dunque questa linea sempre incerta che distingue il mare dalla terra che in ogni epoca è stata rappresentata secondo nuove e diverse narrazioni.
Il Concorso bandito dal Comune di Genova per la sistemazione delle sponde a mare, interessa alcune aree a margine di un canale interno alle darsene, progettato dall'Architetto Renzo Piano. Questa linea d'acqua dovrebbe congiungere la zona della Fiera, alla foce del Bisagno, con l'Acquario in prossimità del bacino di Caricamento e sulle tracce di questa indicazione, il progetto da noi elaborato è però volutamente fuori Concorso in quanto tale contributo intende invece interessare un'area urbana più vasta. La scelta consiste nel mettere in relazione il corso del torrente Bisagno con l'area di piazza della Vittoria, promuovere la sicurezza del sistema delle acque e al tempo stesso prospettare la fruizione delle sponde fino alla foce da dove si ridisegnano i profili a mare e i nuovi banchinamenti. In tal modo si coglie l'opportunità di dare soluzione alle due grandi "soglie" urbane: quella dove il Bisagno segna il margine orientale fra la città antica e la città moderna e quella a mare che, mediante il canale interno proposto, intende restituire la visi-

bilità del mare alla città.
Il sistema del Bisagno, che dovrebbe essere studiato a monte in tutto il suo tracciato, dove le acque hanno carattere torrentizio, è interessato da questo progetto solo nel tratto tombato fino dagli inizi del' 900 e che va dal sottopasso della stazione ferroviaria di Brignole alla foce. Una volta riaperto l'invaso dalle volte di copertura, il corso d'acqua riportato alla luce e controllato nelle sue escursioni di piena e di magra, si ripropone come organo essenziale nella vita della città, in quanto le sue sponde verrebbero a costituire un'architettura naturalistica dove realizzare passeggiate con spazi alberati, vasche e fontane. Il tema dell'acqua non è solo limitata all'attuale letto fluviale, ma il progetto si propone di estendere lo specchio d'acqua fino alla piazza della Vittoria.
La piazza è parte di un vuoto urbano che si estende dalla stazione Brignole fino alla collina del Carignano ed è perimetrata sui due lati maggiori da una cortina di palazzi porticati che compongono l'intervento urbanistico su un progetto di Marcello Piacentini. Al centro della piazza sopra un'aiuola circolare, un Arco di Trionfo è posizionato in asse con il Sacello, dedicato al Milite Ignoto, sulle pendici del Carignano.
L'architettura del vuoto, che fino dagli anni '30 è affidata a una retorica celebrativa, va

"IL MARE, SEMPRE PRESENTE, È LA DISTANZA CHE SEPARA, MA NELL'ATTIMO DELLA MEMORIA ESSO SI SALDA INESTRICABILMENTE CON I LUOGHI DELL'APPRODO"

ripensata come parte del parco fluviale del Bisagno.
Questi luoghi della città, già dall'ottocento, hanno svolto un ruolo di margine tra la città antica sulle colline del Carignano e su quelle di Montesano e i nuovi interventi novecenteschi, che si sarebbero estesi oltre la riva sinistra del Bisagno, erano collegati dai ponti di Sant'Agata e della Pila. Le demolizioni del 1892 cancellarono i bastioni detti "Fronti Basse sul Bisagno" in aggiunta alle mura cinquecentesche che seguivano più in alto il profilo delle colline, questo campo fortificato venne ridotto a "Spianata" sulla quale fu realizzata la piazza della Vittoria. Tali opere difensive, si può immaginare dalle foto dell'epoca, costituivano un segno forte che delimitava a est la città. Tuttavia, la realizzazione della palazzata piacentiniana ha invece voluto fornire un'immagine della città moderna, anche se interpretata mediante uno storicismo evocativo, peraltro fonte di un conflitto che aveva, in quegli anni, animato un dibattito su "Casabella" Il ritrovamento dei basamenti dei bastioni, nel loro profilo, possono essere un elemento per ridisegnare questo margine naturalistico della piazza d'acqua. Un segno pieno si ribalta allora nel vuoto della sua impronta ritrovando in sovrapposizione nuove e diverse relazioni con le presenze architettoniche del luogo: l'Arco, i porticati, gli ambienti seminterrati, la collina del Sacello.
Il mantenimento dei livelli d'acqua con limitata profondità in periodi di "magra"(50-150 cm) viene assicurato da una successione di "pescaie", tenendo tuttavia conto che in determinate circostanze di piena, gli spazi allagati si comportano come "casse di laminazione".
L'acqua dolce del Bisagno quando incontra il mare si dirama in tanti piccoli meandri, come un delta lagunare: *"a foxe..(dove) sento frànze o ma^",* dove il resto di una prua di nave sembra qui arenata "forse dopo un pericoloso viaggio d'oltremare spinto dal grande esodo, ma anche un frammento di un'opera cantieristica nel suo farsi"
Questo luogo è un giardino il "Parco Acquatico di Essenze Vegetali" con essenze ripartite in acqua dolce e in acqua salmastra e in relazione alle componenti- comportamenti delle specie ittiche, che sono poi i materiali di studio degli eco-sistemi.
Il Parco è integrato da una piattaforma; un isola sulla quale poggia un parallelepipedo in acciaio e vetro che accoglie spazi espositivi dedicati ai reperti archeologici marini, alle biodiversità delle evoluzioni della flora acquatica. Una sorta di laboratorio dove si studiano fenomeni indotti dalle variazioni

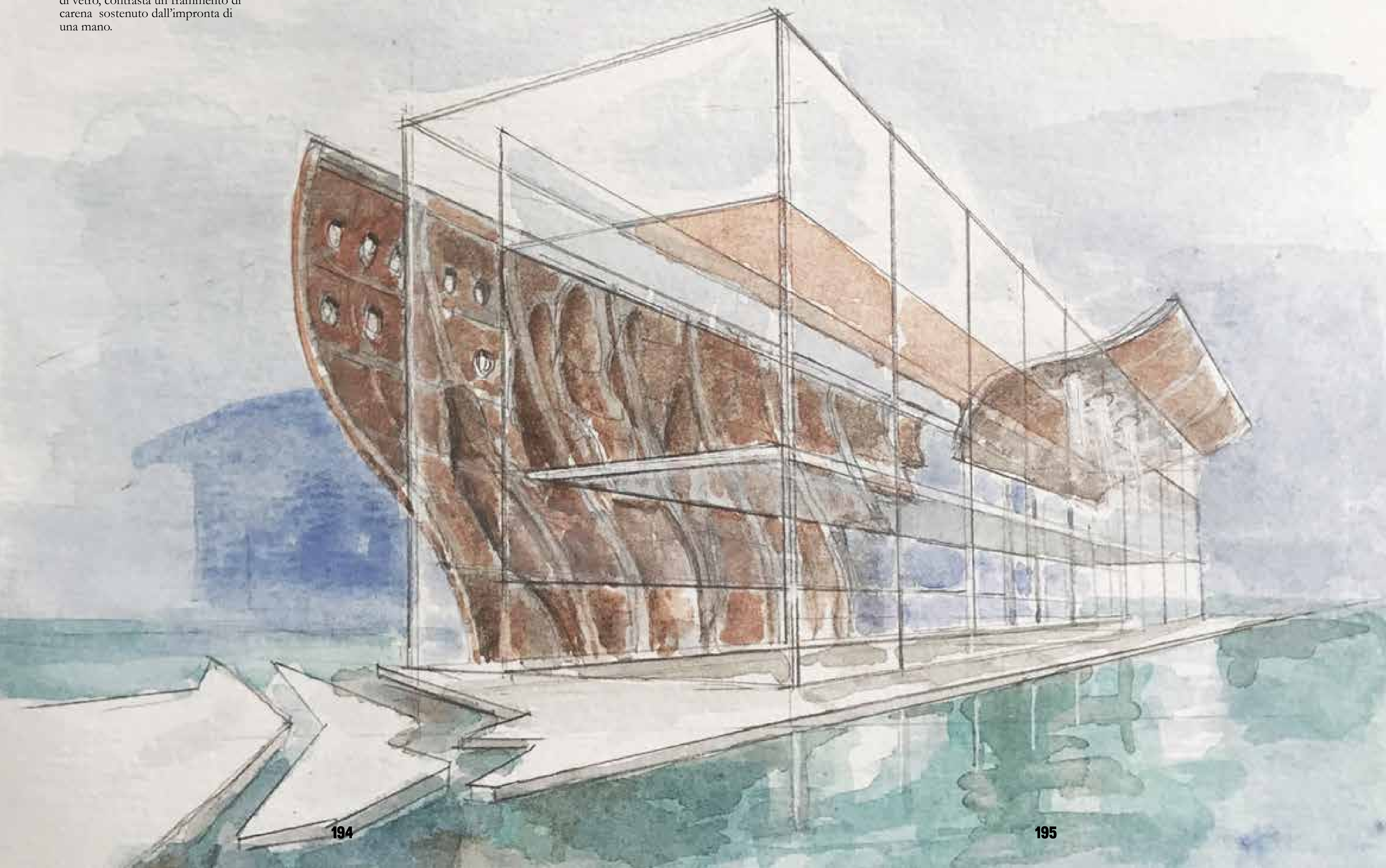
1 Bastioni sul Bisagno ora p. della Vittoria by Mangini demoliti nel 1890



Genova, Piazza della Vittoria, Anni '30, Fasci littori.



Alla purezza geometrica del volume di vetro, contrasta un frammento di carena sostenuto dall'impronta di una mano.



ambientali e climatiche. Alcuni naturalisti ad esempio hanno osservato nell'area del Porto Antico coralli che vivono ad una profondità insolitamente bassa, così come numerosi altri invertebrati che formano una comunità complessa di grande interesse naturalistico; nuove specie vegetali simili a formazioni coralline, altri hanno invece avvistato pesci e molluschi appartenenti a un ciclo biologico compatibile con tali vegetali. Alla purezza geometrica del volume di vetro, contrasta un altro frammento di carena sostenuto dall'impronta di una mano; una scultura in lamiera fortemente espressiva stigmatizza un tragico naufragio umano, ma anche allude a una terra promessa che non sa dare risposte. La sua controforma interna è uno spazio disabitato un luogo di silenzio; non è agibile e osserva una distanza che esprime una sospensione di valori creduti pilastri fondativi di civiltà. E' un'assenza, un vuoto che si oppone allo spazio abitato dai laboratori e dalle esposizioni, dove si monitorizza le conseguenze di una crisi ambientale. La parete vetrata, che divide, è un grande monitor sul quale compaiono immagini subacque e dimostrative del lavoro scientifico. Essa separa lo spazio utile, "utilitas" da quello non impiegato nel rovescio di una carena , accidentale come in natura, ma che poi si libra e disegna la sagoma di una copertura.

Dai frammenti di una nave perduta si dispiega il "Museo del Mare", un museo diffuso che, non solo deve essere inteso come memoria ripercorsa attraverso il tempo scandito dai reperti, ma deve piuttosto fare emergere le "sapienze" la testimonianza della civiltà come potenza del presente. Dario Fò aveva studiato l'origine di molti suoni nei canti popolari derivati dalla necessità di coordinazione collettiva nelle fasi del lavoro umano (esempio il ritmo delle voci dei pescatori nello sforzo per alare o varare una barca). Dalle opere dei maestri d'ascia, alle collezioni di strumenti nautici e ai sistemi orientativi che gli arabi ci hanno insegnato mediante l'osservazione delle costellazioni, alle redazioni cartografiche, fino agli ex-voto che sono l'espressione soggettiva impressa nelle rappresentazioni dei pericoli finalmente scampati, possiamo compilare un universo di conoscenze. Una vasta letteratura romantica ha narrato le tragedie che si sono consumate sul mare, ma al tempo stesso ha alimentato il desiderio del distacco per navigare verso l'infinito. Al di là dell'orizzonte alfine c'è sempre una terra e sempre sconosciuta; anche se mille volte l'abbiamo raggiunta, ogni approdo riserva l'illusione di una scoperta rinnovata. E' in fondo, l'ancestrale predisposizione alla "cultura del mare".

"UN SEGNO PIENO SI RIBALTA ALLORA NEL VUOTO DELLA SUA IMPRONTA RITROVANDO IN SOVRAPPOSIZIONE NUOVE E DIVERSE RELAZIONI CON LE PRESENZE ARCHITETTONICHE DEL LUOGO"

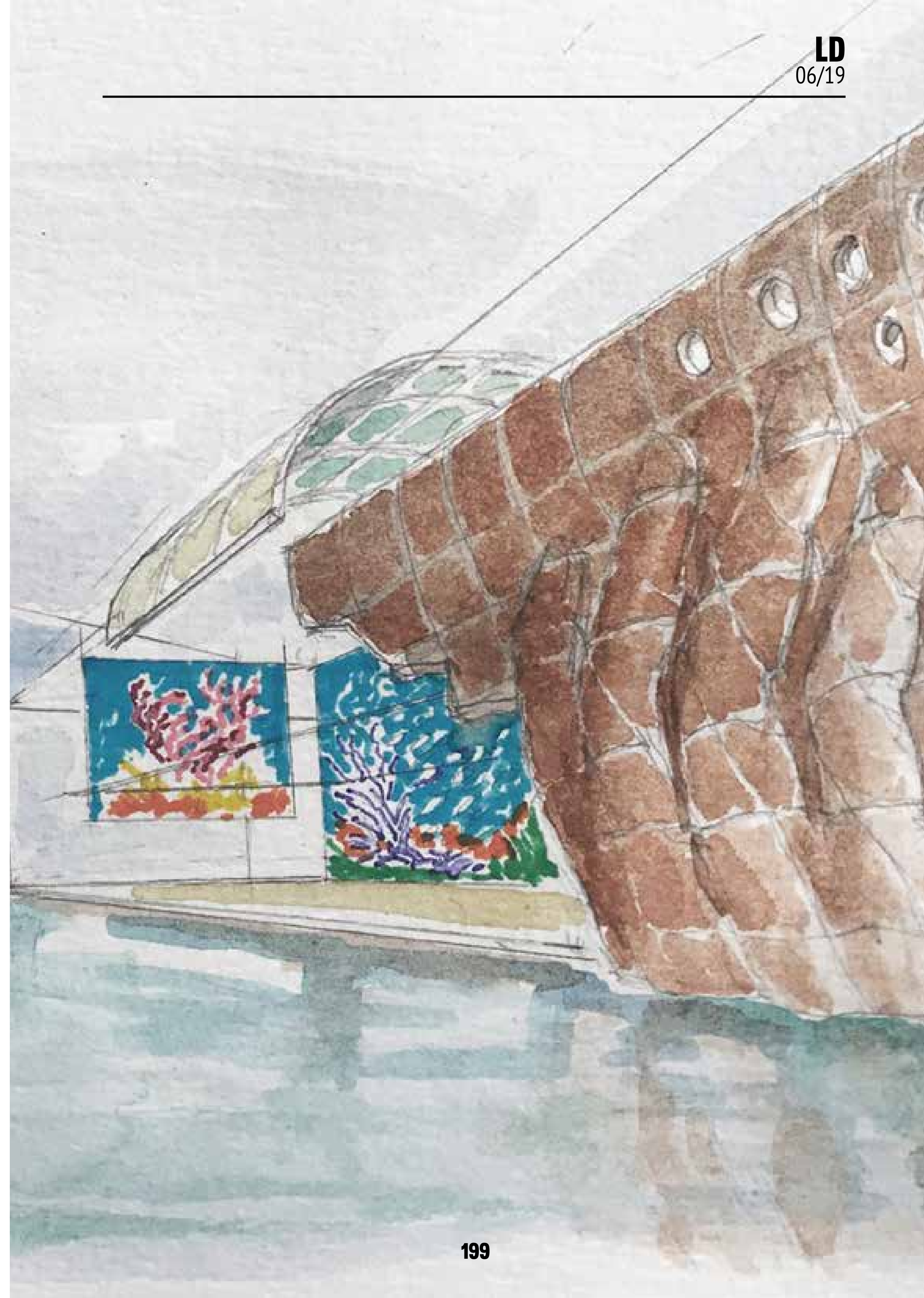
Nell'ex-palazzetto dello sport, la struttura principale, riportata a nudo dai tamponamenti, sorge direttamente dall'acqua. Si aprono così possibilità di utilizzazione di uno spazio più flessibile come lo spazio scenico del "Teatro dell'Acqua". Una macchina teatrale questa che mette in gioco differenti relazioni visive tra gli spettatori e i diversi palcoscenici. Questo fa pensare ad alcune esperienze del "teatro simultaneo".

Una piazza "belvedere" è anche teatro all'aperto. Lo spazio, sostenuto dalle strutture del palazzetto, è un'appendice della collina che, dalla linea delle mura cinquecentesche del giardino Francesco Coco, si proietta sul mare attraverso un percorso sospeso. La collina del Carignano è concepita come una "città giardino" e come tale va ripensata negli spazi verdi e ridisegnata nei vuoti in modo da aprire nuovi spazi belvedere. La piazza-teatro sorretta dalla struttura dell'ex palazzetto è la sua appendice naturale .

La seconda direttrice è la soglia a mare tra la città e il profilo costiero che il progetto considera nella congiunzione da Bocca d'Asse al Caricamento. Tale direttrice deve sostenere un importante fascio di trasporto costituito dalla viabilità ordinaria, in grado di recepire tutte le strade urbane che dalla città scendono sul lungomare e dalla

tranvia veloce. Dopo aver percorso il lungomare, la tranvia si connette poi al Caricamento con il tratto di metropolitana per l'Aeroporto.
L'alto muraglione, sul quale sono visibili in alcuni tratti tracce dei bastioni, ripercorre in parte il tracciato delle mura cinquecentesche e delimita la collina del Carignano. Tale profilo viene rimodellato con un nuovo muro ad esso parallelo e avanzato verso mare per offrire, con passeggiate e giardini, in continuità con il Parco di villa Croce, una più ampia vista panoramica. La nuova opera muraria, intesa come una "macrostruttura", non solo ha il compito di accogliere i percorsi pedonali e ciclabili, ma anche di generare, modificando il suo profilo, gli spazi abitativi e recettivi equipaggiati dai relativi servizi. Inoltre questo nuovo diaframma ingloba in sé anche il fascio della mobilità meccanizzata. In un vano galleria parzialmente aperta sul lato esterno viene fatto scorrere, ai diversi livelli, il traffico viabilistico in sostituzione della sopraelevata e, in una sede separata, la linea della tranvia veloce con relative fermate. Allo stesso modo del paesaggio costiero ligure, l'intersezione tra le grandi opere stradali, ferroviarie e la vita abitativa dei borghi marinari, costituisce una costante. Ma poi c'è il mare col suo sommesso fruscio dei ciottoli mossi dalla risacca lungo la battigia e, un attimo dopo, il transito di un treno; come un taglio, il rumore che fende il silenzio si sovrappone e ci riporta ad altre dimensioni. Ecco come le percezioni dovute ai salti di esperienza nella realtà di questi luoghi, è materia da cui elaborare un 'idea di progetto della linea costiera.
Il paesaggio non sono gli oggetti materializzati. In natura, le cose esistono indipendentemente dalla percezione e l'uomo sta distaccato nella sua solitudine, scrive Mario

A lato. Alla purezza geometrica del volume di vetro, contrasta un frammento di carena sostenuto dall'impronta di una mano.



… dove il resto di una prua di nave
sembra qui arenata "forse dopo
un pericoloso viaggio d'oltremare
spinto dal grande esodo..



Specchio nella prefazione alle "Lettere su Cézanne" di Rainer Maria Rilke. Il dissidio tra "la presenza inalienabile dell'oggetto nella sua alterità" a fronte del desiderio umano dinnanzi alla struggente nostalgia di una comprensione negata, che solo l'arte può riconciliare, là dove "uomo e paesaggio, mondo e figura s'incontrano e si trovano". Il paesaggio è dunque questo; non già una sterile rievocazione degli oggetti, quanto piuttosto una mediatica rappresentazione che "virtualmente" sprigiona le potenze della realtà esistente.

Nella descrizione, fino ad ora il punto di vista è ancora quello di una città che vuole recuperare la dimensione del mare, ma come è in tutte le città portuali, c'è un altro punto di vista: quello di dare segno a questa frontiera tra terra e acqua. Coloro che giungono da luoghi lontani dopo un viaggio per mare, scorgono subito ciò che ogni porto mostra come segno riconoscibile: un faro, una statua, il campanile di una Cattedrale. A Genova, l'antico Duomo del VI secolo, San Siro, stava fuori delle mura della Civitas e sul mare; un luogo di devozione per i naviganti, per la città e per il nuovo Borgo. La Basilica accoglieva in sé il territorio del mare e una terra divisa in "castrum","civitas" e "burgus" e si posizionava a ponente, all'altro capo del Bacino di San Marco.

Genova ha la Lanterna ancora lì dal XIV secolo ma gli avanzamenti delle banchine del porto commerciale gli hanno negato il rapporto diretto col mare e solo la potente luce del faro, visibile a 25 miglia e riconoscibile dall'alternarsi dei tempi di luce e di eclisse, non può essere smorzata. Una tale trasformazione che vede progressivamente la terra avanzare sulle acque è decisamente opposta a questo progetto indirizzato sulla proposta di Renzo Piano, nel quale è invece l'acqua a entrare dentro la terra per recuperare il suo naturale rapporto con la città.

All'ingresso delle darsene di levante, che costituisce la Porta a Mare, il progetto prevede l'edificazione di una Torre alta circa 28 metri e in grado di dare rappresentazione alla dimensione dell'oltremare mediante un oggetto sul quale si disegna il racconto delle molte civiltà che del Mediterraneo hanno fatto la loro Patria.

Il percorso che ci conduce alla Torre che ospita spazi destinati all'incontro di culture religiose e filosofie orientali. E' nella ragione di appartenenza che si può ricostituire, nelle differenze, una nuova identità.

La Torre è una "Porta Telematica", un oggetto, un faro. La sua forma è configurata come un involucro rivolto al mare, una pelle che tuttavia potrebbe trasfigurarsi.

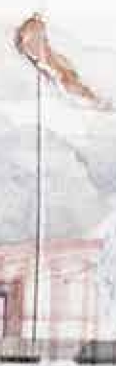
"ECCO COME LE PERCEZIONI DOVUTE AI SALTI DI ESPERIENZA NELLA REALTÀ DI QUESTI LUOGHI, È MATERIA DA CUI ELABORARE UN 'IDEA DI PROGETTO DELLA LINEA COSTIERA."

Le trame infinite di un arabesco, che disegnano le facce di questo involucro, rappresentano il "caos" originario, lo stato fluido della materia che pervade il mondo al suo inizio. La fluidificazione della materia, che la cultura islamica aveva intuito, rappresenta ancora quello stato in cui l'universo è solo relazione prima ancora di essere oggetto. La Torre sta dunque in un etereo equilibrio dinamico in quanto si materializza come uno stato in continua trasformazione sollecitato dalle reti informatiche che connettono le molteplici forme culturali di antiche civiltà e che elaborano una loro esistenza contemporanea.

Si giunge alla Torre attraverso un porticato che recinge una piazza e fa ancora parte delle attività del Museo del Mare. Ogni modulo è un microcosmo; come nella successione degli ambienti nei palazzi barocchi, l'itinerario compenetra ciascuno degli spazi come monadi, mondi diversi, culture che riflettono la complessità.

"LA TORRE STA DUNQUE IN UN ETEREO EQUILIBRIO DINAMICO IN QUANTO SI MATERIALIZZA COME UNO STATO IN CONTINUA TRASFORMAZIONE"







LO CHALET DELLA ROTONDA DI ARDENZA

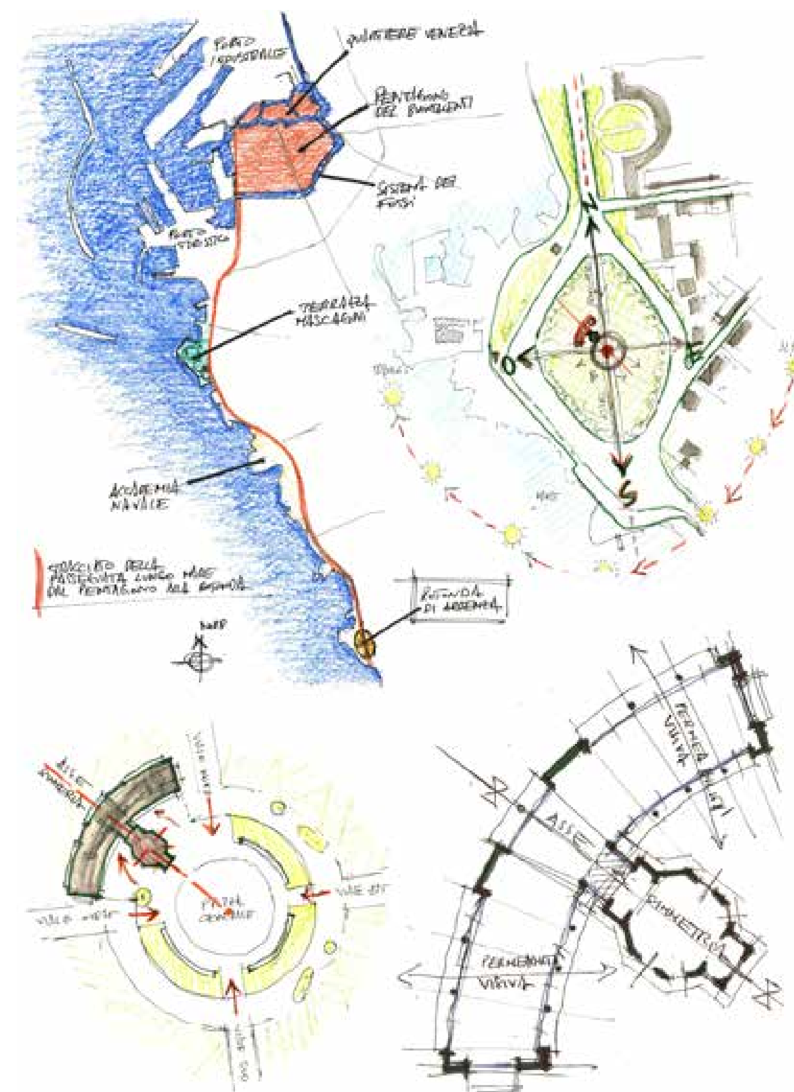
Tommaso Del Rio

Progetto Architettonico: Arch. Marianna Curiardi; Arch. Tommaso Del Rio; Arch. Simone Invernizzi
Impianti: Ing. Dario Gratta; Ing. Fabrizio Scotti;
Strutture: Ing. Andrea Belli; Ing. Alessandro Garofoli; Ing. Francesco Gori;
Urbanizzazioni e sicurezza: Ing. Massimiliano Lugetti; Ing. Claudio Pedalino;
Proprietà: Comune di Livorno
Rup: Arch. Adriano Podenzana
Concessionario: Chalet Srl;
Impresa costruttrice: Programma Costruzioni Srl
Fotografie: Lorenzo Tampucci; GruppoVentidue.com

Nel 2013, l'amministrazione Comunale di Livorno ha pubblicato un bando di gara con l'intento di restituire alla città un'importante area del lungomare, da sempre contraddistinta da un forte carattere storico e culturale, purtroppo abbandonata al degrado ed all'incuria ormai da molti anni.É quindi in un'ottica di corretto recupero delle infrastrutture e delle architetture legate alla passeggiata a mare che l'amministrazione affida ai vincitori del bando - un pool di soggetti privati e progettisti guidati dagli Architetti Tommaso Del Rio e Simone Invernizzi - la valorizzazione e la riqualificazione del parco ed il restauro e l'ampliamento del piccolo chalet in stile neoclassico che si trova all'interno della rotonda di Ardenza.La grande valenza storica e culturale del luogo, contrapposta ad un grave stato di abbandono e degrado, ha portato ad una profonda riflessione ed un attento studio preliminare.
Situata nel tratto di lungomare dell'omonimo ed elegante quartiere residenziale, la rotonda occupa una posizione privilegiata in un contesto di notevole valore architet-

tonico e paesaggistico. Quest'area infatti, carica di testimonianze che esaltano la città di Livorno, mantiene ancora oggi inalterato il carattere originario del periodo "bella epoque" che, tra la fine del 1800 e gli anni trenta del Novecento, ha caratterizzato lo sviluppo cittadino attorno alla Passeggiata a Mare. La Rotonda si estende su un'area complessiva di circa 5 ettari al centro della quale si trova il parco a verde con superficie di circa 2,70 ettari e forma ovoidale. delimitato da una cortina continua di siepi, è attraversato da due viali realizzati secondo gli assi geometrici, Nord/Sud – Est/Ovest, che si incontrano ortogonalmente al centro della pineta.In corrispondenza della loro intersezione, si trova una area circolare di pertinenza dello Chalet storico, edificio in stile neoclassico dei primi anni '30 del Novecento.Costruito quasi un secolo più tardi rispetto al parco, l'edificio venne realizzato in posizione eccentrica rispetto all'intersezione degli assi e tangente al margine della piazza centrale per mantenere inalterate la permeabilità visiva e stilistica dei viali preesistenti. Caratterizzato da dimensioni contenute, presenta una pianta simmetrica composta da figure geometriche semplici, un ottagono e due rettangoli, con asse principale inclinato di circa 45° rispetto alle direttrici dei viali. I prospetti principali esposti a nord-est e sud-ovest, sono trattati con decori e finiture tipiche dello stile neoclassico Livornese, impropriamente definito come Liberty.
All'interno di tale contesto, l'intervento di riqualificazione è risultato particolarmente delicato ed ha richiesto l'elaborazione di un

"QUEST'AREA, CARICA DI TESTIMONIANZE CHE ESALTANO LA CITTÀ DI LIVORNO, MANTIENE ANCORA OGGI INALTERATO IL CARATTERE ORIGINARIO DEL PERIODO 'BELLA EPOQUE'"





progetto capace di dialogare con la storicità del luogo, risolvere le criticità ambientali ed introdurre elementi di innovazione senza snaturare la memoria del passato.
Sulla base di questi presupposti, a differenza di quanto consentito dal bando di gara, si è deciso di procedere in continuità con le scelte progettuali dei primi anni trenta del novecento, predisponendo un intervento calibrato e poco invasivo che permettesse di mantenere più possibile inalterati i rapporti di forza tra gli elementi in gioco.
Trovandoci ad intervenire al centro di un parco urbano, aperto su tutti i fronti e caratterizzato dalla circolarità dei percorsi interni, non risultava possibile definire un fronte principale rispetto ad uno secondario; tutti i prospetti quindi dovevano essere studiati con la stessa attenzione e coerenza architettonica. Inoltre era assolutamente necessario accostare alla struttura degli anni '30 un nuovo organismo architettonico che riuscisse ad integrarsi con il contesto esistente e dialogare con all'edificio storico diventando allo stesso tempo cornice e sfondo capaci di tutelarlo e valorizzarlo.
Alla luce delle criticità da affrontare si è ritenuto indispensabile: mantenere inalterata la permeabilità visiva dei viali del "parterre" senza edificare manufatti permanenti in corrispondenza dell'intersezione degli assi; generare uno spazio aperto completamente libero che potesse assumere la funzione di "piazza"; enfatizzare la posizione del manufatto originario rispetto alla piazza, concentrando i nuovi volumi nell'area retrostante all'edificio preesistente; concepire i nuovi volumi in modo tale da garantire una elevata permeabilità tra la piazza e la retrostante pineta; trattare il nuovo ampliamento con una varietà di materiali che non fosse in conflitto con il volume preesistente "pesante e materico", ma capace di

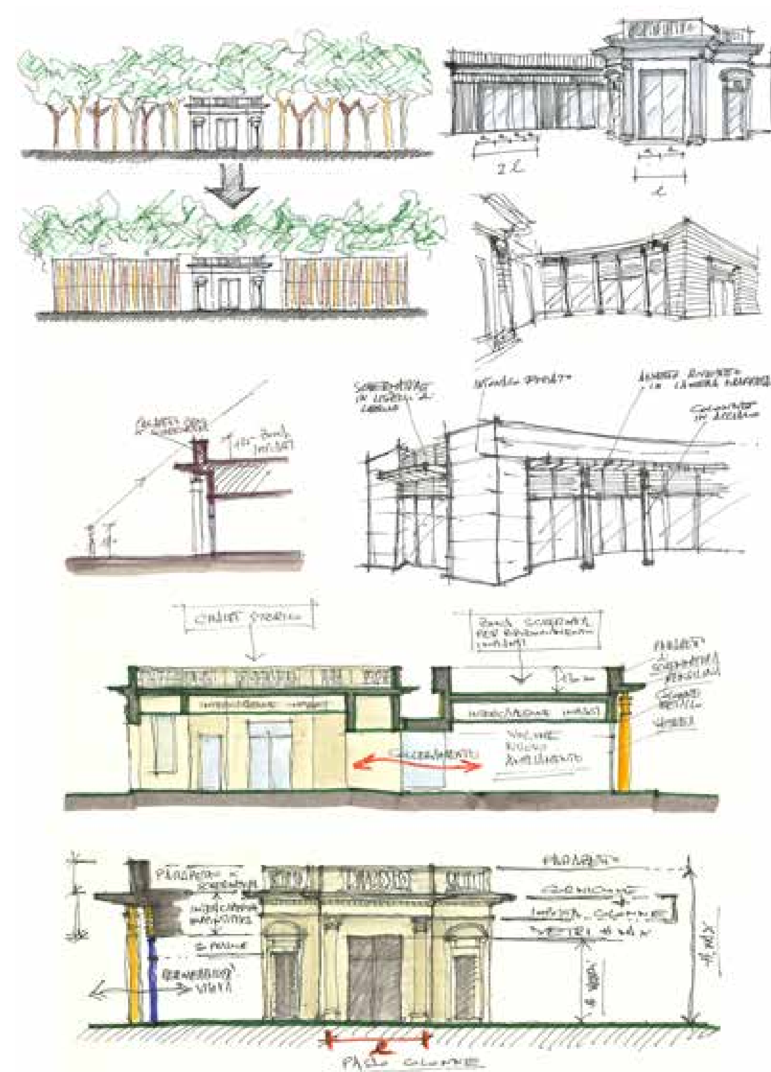
creare una "quinta" leggera e trasparente sulla quale l'edificio storico potesse invece riflettersi, spiccare e valorizzarsi.
Queste scelte progettuali hanno fatto si che l'intervento di recupero si sia successivamente articolato attorno a tre macro aree ben distinte che, presentando caratteristiche spaziali distributive e materiche differenti tra loro, necessitano di una analisi più approfondita.

Le aree esterne e l'arredo urbano.

Vista l'importanza storica e la valenza estetica della doppia assialità dei viali, si è scelto di superare le indicazioni del bando di gara proponendo anche il ripristino dei Viali Est/Ovest. Questo intervento, ha permesso di mantenere inalterata la valenza storica del luogo e guidare i passanti sino a raggiungere il fulcro del progetto di riqualificazione dello Chalet: la piazza, luogo pubblico e polifunzionale per eccellenza. La piazza di forma circolare è stata pensata come spazio completamente libero, gestibile a piacimento o secondo necessità. L'arredamento urbano e le aree a verde sono state traslate in posizione perimetrale per enfatizzare l'area di relazione spontanea, sempre diversa e di volta in volta plasmabile attraverso l'installazione di arredamenti e sistemi ombreggianti di tipo mobile. Inoltre, grazie alle varie predisposizioni impiantistiche installate in prossimità di alcuni punti strategici, risulterà molto semplice e veloce allestire lo spazio in modo flessibile, così come accade per le normali piazze cittadine.

Lo Chalet storico ed il suo ampliamento: la perla e l'ostrica

Il piccolo Chalet storico, edificio monumentale tutelato dal ministero per i beni e le attività culturali, divenuto baricentro del nuovo assetto del parco, è stato restaurato seguendo due diverse strategie, per gli interni e gli esterni, preliminarmente concordate ed approvate dalla Soprintendenza di Pisa.
Pesantemente modificato nel corso degli anni, l'esterno dello chalet è stato alleggerito dalle superfetazioni e dagli elementi impropri che si erano stratificati durante le gestioni precedenti ed è stato riportato alle condizioni originarie grazie al contributo delle nuove tecnologie.
Laser scanner e calchi preventivi hanno permesso di riprodurre fedelmente gli elementi decorativi non più recuperabili: dopo un attento intervento di consolidamento strutturale, timpani, capitelli, paraste, modanature, colonnini, aggetti, e parapetti sono tornati ed esaltare l'immagine originaria dell'edificio realizzato secondo lo stile neoclassico.
Internamente, invece, gli spazi sono stati liberati dalle pareti e accessori afferenti alle precedenti gestioni commerciali. L'unico ambiente ottenuto è stato concepito come fulcro di aggregazione sociale e culturale. Grazie ad un allestimento polivalente è organizzato in modo da far risaltare la composizione geometrica a pianta centrale: l'ottagono ed i due rettangoli di base rimangono infatti ben leggibili indipenden-





temente dall'utilizzo del momento.
La volontà di mantenere inalterata la lettura della pianta e della volumetria dell'immobile storico, ha trovato ulteriore forza nel progetto del collegamento alla nuova struttura. Una piccola "bussola" di vetro trasparente, più bassa rispetto ai due corpi di fabbrica, ha permesso di arretrare la nuova struttura di circa 3 metri rispetto alla preesistente, ed ha garantito il dialogo stilistico tra i due organismi architettonici. Per quanto apparentemente diverso, il nuovo ampliamento trae infatti la propria matrice geometrica, dalle proporzioni degli elementi architettonici e decorativi preesistenti: la continuità linguistica viene applicata alle maglie strutturali, ai volumi ed alle superfici e si riflette nella scansione dei fili architettonici, nell'interasse dei pilastri esterni, nelle quote di imposta degli infissi, nel coronamento della pensilina perimetrale a sbalzo.
Ulteriore sforzo progettuale si ritrova nell'omogeneità di trattamento di tutti i prospetti del nuovo fabbricato, soprattutto se pensiamo che lo stesso ha una pianta sviluppata su porzione di corona circolare ed un volume interno assai eterogeneo. La dove è realizzato su due piani, l'altezza dell'estradosso di copertura è equivalente a quella del parapetto dello Chalet storico.



La dove invece è realizzato solo al piano terreno, l'estradosso di copertura è stato ribassato a 1,5 mt al di sotto del parapetto di raccordo. Questa soluzione è stata determinante per celare alla vista tutti i macchinari e gli impianti tecnologici posizionati in copertura e necessari per garantire che il nuovo edificio potesse rispondere al requisito di prestazione energetica in classe A.
Tale risultato è stato raggiunto soprattutto grazie alla scelta del metodo costruttivo "a secco" che, oltre a garantire elevate prestazioni di isolamento termico ed acustico, ha permesso di ridurre i tempi di cantiere, semplificare le fasi di montaggio e contenere i costi di realizzazione in modo da poter investire maggiori risorse per la finitura interni. All'arredamento, al colore ed alla caratterizzazione degli spazi, l'ultimo compito per esaltare quello che speriamo possa rimane a lungo uno dei principali centri di aggregazione della passeggiata a mare di Livorno.

"IL NUOVO AMPLIAMENTO TRAE LA PROPRIA MATRICE GEOMETRICA, DALLE PROPORZIONI DEGLI ELEMENTI ARCHITETTONICI E DECORATIVI PREESISTENTI"



A lato. Vista prospettica del percorso interno.

TESI

LA FORMA DELL'ACQUA

Giulio Basili

Progetto di Tesi: Eva Camigliano
Relatore: Prof. Riccardo Butini

"La civiltà toscana ha avuto come poche altre un carattere di continuità nel suo sviluppo lungo quasi sei secoli, in cui si è costantemente mantenuta viva maturando le sue rivoluzioni in seno a una tradizione sostanzialmente così conservatrice da rendere i momenti innovatori piuttosto dei ritorni che delle scoperte. La progressività senza sbandamenti e senza rotture che caratterizza il suo periodo di grandezza si mantiene anche nei secoli della sua lenta decadenza, la quale non è uno spegnersi improvviso bensì una lunga brace, che conserva molto del calore antico".[1]
Questo carattere di continuità, osservato da Lorenzo Gori Montanelli nel suo celebre *Architettura rurale in Toscana*, permane, ancora oggi, come un valore aggiunto di un sistema di relazioni fisiche e ideali che legano fra loro paesaggio e architettura, struttura dei manufatti e struttura del territorio, determinando icasticamente l'identità dei luoghi.
La porzione di costa che si estende alla foce del fiume Cecina deve la propria struttura ai secoli di storia che l'hanno forgiata, partendo dalla presenza della civiltà etrusca, come testimoniato dall'origine dell'idronimo, che per prima ne ha sfruttato le ricchezze, soprattutto del sottosuolo, fino alle campagne di allivellazione a seguito delle bonifiche lorenesi, che hanno segnato non solo la configurazione agraria, ma anche l'immagine costiera con la piantumazione della pineta:

"Vennero tracciate le linee direttrici, l'orditura fondamentale dell'attuale morfologia del territorio, perché i canali allora aperti o rettificati hanno determinato la direzione delle fosse minori, delle strade campestri, e la disposizione dei campi, costituendo quindi l'elemento di fondo della geometrizzazione di un suolo in qualche tratto del tutto vergine, in altre debolmente segnato dalla presenza umana".[2]
Proprio la presenza del fiume marca uno stacco netto tra la parte urbanizzata e la campagna, determinando un passaggio tra la scala del paesaggio e quella del costruito. Il progetto si inserisce sulla riva destra del corso d'acqua in un'area compresa tra i campi coltivati e la pineta provando a rifunzionalizzare i vari spazi attualmente utilizzati, ri-disegnando il porticciolo e più in generale la bocca sul mare.
Il cuore della composizione è rappresentato da una grande piazza d'acqua quadrata delimitata dagli edifici che ne costituiscono il margine ininterrotto tra terra e acqua fino all'angolo che si apre al mare e che segna l'ingresso al porto. Idealmente, la struttura segue l'orientamento del nucleo ottocentesco di Cecina e risolve, attraverso l'assolutezza della forma, il rapporto con la geometria severa che regola questa porzione di paesaggio costiero.

"[...] RISOLVE ATTRAVERSO L'ASSOLUTEZZA DELLA FORMA, IL RAPPORTO CON LA GEOMETRIA SEVERA CHE REGOLA QUESTA PORZIONE DI PAESAGGIO COSTIERO"

A lato. Planivolumetrico.



Sezioni



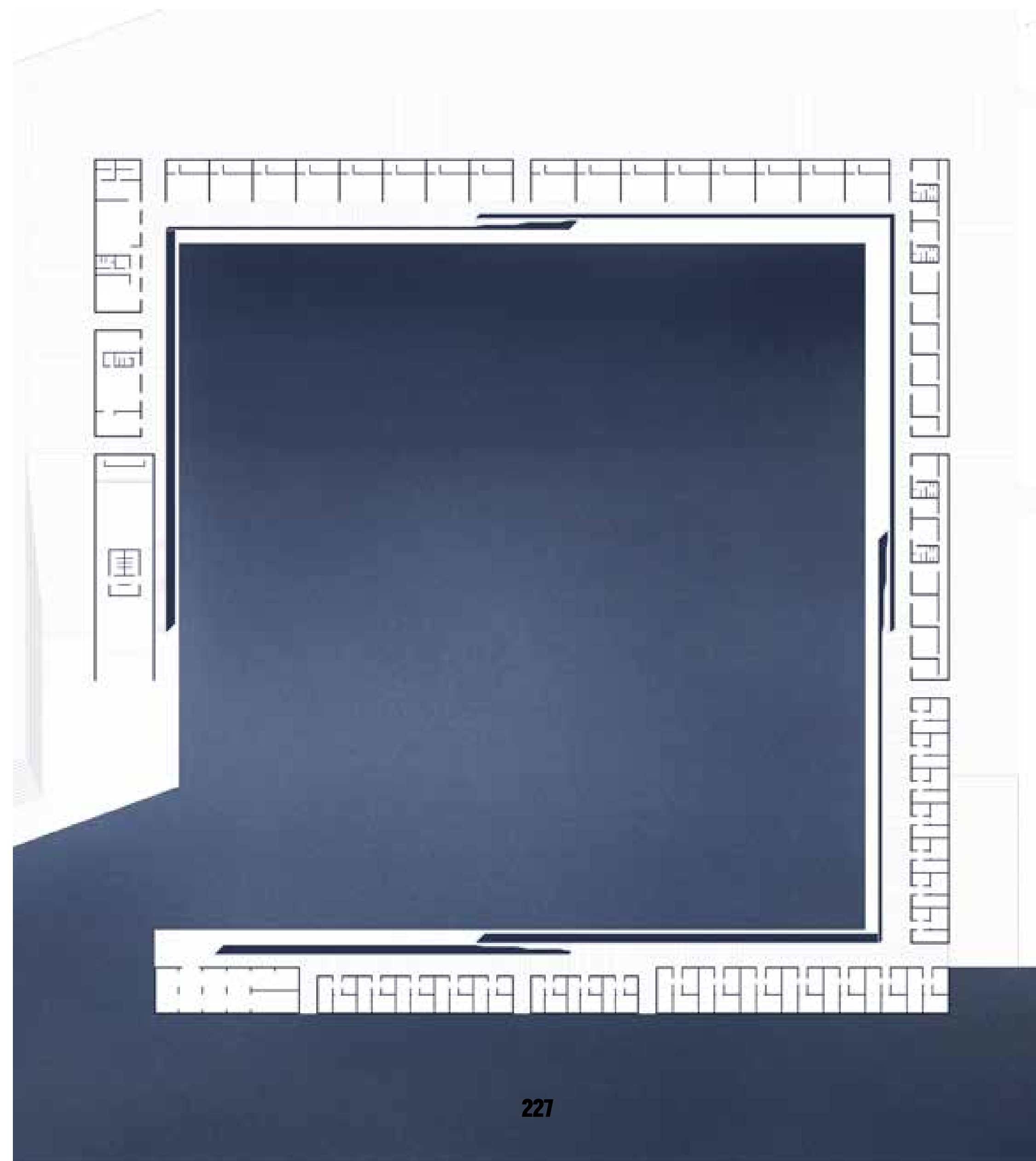
Sull'altra sponda la Villa Ginori, costruita nel Settecento e concepita come una sorta di piccolo falansterio all'interno del quale erano raccolti tutti i luoghi che scandivano la vita dei residenti, rappresenta la preesistenza e un costante riferimento da cui attingere le soluzioni compositive. Una sorta di 'contrappeso' al quale legarsi per equilibrare il passaggio tra la natura di infrastruttura territoriale ed edificio che il tema del porto rappresenta, facendolo diventare un luogo capace di rappresentare un nuovo polo attrattivo al centro di un sistema di segni naturali e costruiti da cui trarre limiti e suggestioni progettuali.
La cortina muraria in pietra del recinto, caratterizzata da poche aperture che rappresentano dei punti di fuga significativi, fa prevalere la natura materica e introversa di questa architettura, privilegiando uno sviluppo fortemente orizzontale in sintonia con il paesaggio circostante.
La successione graduale degli spazi stabilisce un percorso senza soluzione di continuità che si articola attorno al volume architettonico iniziando dalla campagna con un'area verde e terminando nella terrazza gradonata e pavimentata, interpretata come trasposizione artificiale dell'argine, che fa da raccordo verso l'orizzonte infinito del mare.
Il sistema prevede anche una parte adibita al rimessaggio per le barche, servita da un percorso che garantisce una netta separazione tra i vari flussi.
Attraverso le fratture del recinto, solo apparentemente rigido, si svela un interno permeabile 'scavato' dai percorsi che segnano a livelli diversi la sezione.
La sovrapposizione dei piani genera in basso a contatto con l'acqua una sorta di basamento formato dai muri che contengono al centro dei quattro lati le scale di collegamento tra la quota della banchina e il

percorso, protetto, a sua volta, dalla grande sporgenza della copertura alla quota di ingresso degli edifici perimetrali.
La grande ombra che segna il prospetto interno si configura come una sorta di loggia vera e propria soglia tra il vuoto occupato dall'acqua e il pieno dell'edificio.
In pianta lo spazio edificato è articolato da blocchi di varia lunghezza e profondità, che contengono spazi seriali e sono raggruppati secondo un criterio funzionale nei quattro lati dell'impianto. Una galleria di spazi commerciali conduce alla sede della scuola per le attività sportive e la sede del circolo nautico. Questi due grandi ambienti sono articolati da una sequenza di spazi dedicati agli uffici, magazzini, spogliatoi, e sale riunioni. A chiudere, l'officina meccanica di banchina e una serie di spazi flessibili ed eterogenei per dimensione destinati ai box vele e ai box reti.
L'estremità Ovest è occupata dal centro direzionale del porto, dalla caffetteria, dal ristorante e dall'auditorium, unico edificio non rivolto verso il centro ma che si affaccia direttamente sulla piazza antistante dalla quale è possibile vedere sia le barche che entrano ed escono, sia, sulla riva opposta, la fabbrica settecentesca della Villa; stabilendo con essa un interessante rapporto visivo e portando avanti quel processo di trasformazione del paesaggio naturale e costruito nel segno della continuità e della permanenza.
La cifra grafica utilizzata per rappresentare questo progetto ricalca l'assolutezza e l'eleganza della composizione architettonica.
I disegni attraverso l'uso monocromatico del blu raggiungono un livello di astrazione capace di esaltare la dicotomia tra luce e ombra tra vuoto e pieno tra terra e acqua.

[1] Lorenzo Gori Montanelli, *Architettura rurale in Toscana*, Editrice Edam, 1964.

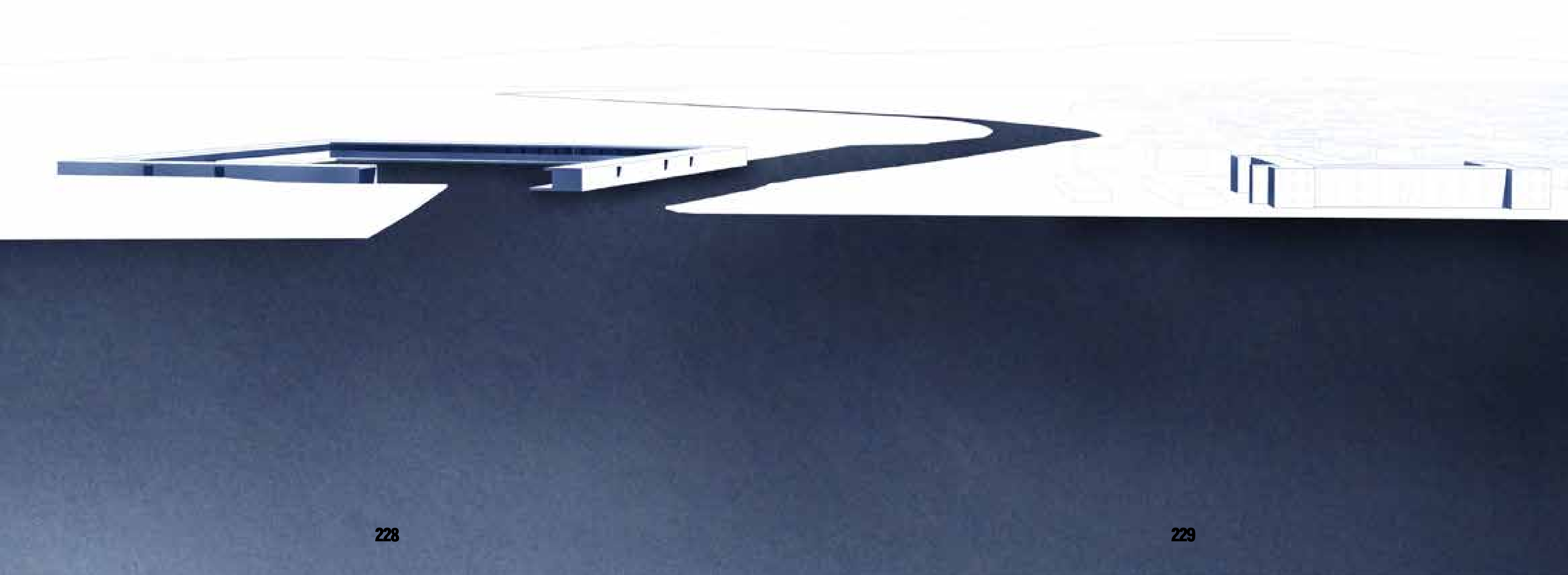
[2] Lando Bortolotti, *La Maremma settentrionale 1738-1970. Storia di un territorio*, Franco Angeli, 1980.

Pianta



Vista prospettica dal mare.

"PORTANDO AVANTI QUEL PROCESSO DI TRASFORMAZIONE DEL PAESAGGIO NATURALE E COSTRUITO NEL SEGNO DELLA CONTINUITÀ E DELLA PERMANENZA"



A lato. Mastaba #01

THE LONDON MASTABA

Stefano Buonavoglia

"She looks like the real thing
She tastes like the real thing
My fake plastic love".

[Radiohead, *Fake plastic trees*, dall'album *The Bends*, Parlophone, 1995]

Londra, Hyde Park, Kensington Gardens. In quello che all'inizio del secolo scorso era un semplice *tea pavilion* hanno sede, dal 1970, le Serpentine Galleries, considerate tre le più importanti gallerie d'arte contemporanea del vecchio continente. Promotrici di mostre e programmi di divulgazione per il pubblico, dall'inizio del nuovo millennio invitano architetti di chiara fama internazionale a interrogarsi sul tema del padiglione richiedendone la progettazione di uno temporaneo che possa essere costruito all'interno del parco e destinato alla rimozione dopo soli sei mesi: un programma che, riflettendo su temi differenti, si rinnova di anno in anno come una consolidata tradizione britannica.

Con ogni probabilità, quindi, non è una semplice coincidenza che siano state le Serpentine a promuovere la realizzazione della scultura dell'artista (con)temporaneo per antonomasia: Christo&Jeanne-Claude. Un sodalizio tra due amanti, un programma artistico, in verità, che stabilisce una diversa frontiera per la *Land Art* attraverso l'ideazione di progetti temporanei su vasta scala dal grande impatto visivo e in grado di generare potenti emozioni in coloro che hanno avuto la fortuna di immergervisi: ogni impacchettamento di oggetti,

monumenti, aria, ogni dispiegamento di grandi teli colorati su fiumi, laghi, *Canyons* e ogni ordinato disporsi di questi elementi sul territorio è fortemente legato al luogo fisico per cui sono pensati. Anticipate da innumerevoli sopralluoghi, disegni preparatori, progetti per la realizzazione e lunghe trattative con le autorità locali, le opere di Christo&Jeanne-Claude sfuggono, per chi scrive, ad una chiara definizione: sono un accadimento, un fatto artistico con la caratteristica, propria della grande arte, di generare memoria; la loro condizione effimera, invece, ne sancisce l'appartenenza alla dimensione del racconto, dell'esperienza che hanno generato, iscrivendosi nella lunga tradizione della narrazione orale dell'umanità.

La scelta del tema è, dunque, una tela dalle trame complesse composta da molti episodi. All'interno dell'universo immaginato dalla coppia di artisti, quello della Mastaba si configura come un processo di assemblaggio di elementi prestabiliti all'interno del morfo-tipo della tomba monumentale egizia, definendo un vero e proprio programma indipendente costituito da numerosi progetti e alcune realizzazioni[1] che culminano nel lavoro più ambizioso, ora *work in progress*, concepito nel 1977: The Mastaba, opera gigantesca ideata per la città di

"SONO UN ACCADIMENTO, UN FATTO ARTISTICO, CON LA CARATTERISTICA PROPRIA DELLA GRANDE ARTE DI GENERARE MEMORIA"

Abu Dhabi, all'interno della quale sarebbe possibile contenere la grande piramide di Cheope a Giza.[2] Gli elementi del manufatto sono sempre gli stessi, dunque: i barili, il colore, il morfo-tipo ordinatore della tomba. Una scultura temporanea, non una installazione, come egli stesso la classifica all'interno del catalogo delle proprie opere: una differenza sostanziale che ci porterà a riflettere sul senso dell'opera confrontandoci in modo diverso con il mondo dei progetti che per ultimo ha generato l'italiano Floating Piers.

A differenza del muro infinito di Running Fence,[3] della strada effimera di Wrapped Walk Ways,[4] delle macchie di colore galleggianti di Surrounded Island,[5] dove l'artista mette in scena il mondo attraverso l'astrazione degli elementi naturali di aria, terra e acqua e diversamente da Floating Piers,[6] dove tutti gli elementi considerati in precedenza condensano in un grande esperimento sociale in cui l'esperienza generata dal percorrere l'opera diventa occasione per una condivisione spontanea e necessaria, il programma-scultura The Mastaba non ha una chiave di lettura univoca, chiara, definita. Ognuno deve avvicinarsi alla grande piramide trapezoidale secondo le proprie inclinazioni, percepirla e raffrontarsi ad essa per scoprirne un senso. Sono gli elementi costitutivi dell'opera, colore, barili e morfo-tipo, quindi, che devono guidarci a scoprirne il carattere, a suggerirci le possibili chiavi di lettura universali valide per l'uomo in quanto umanità. Il senso univoco che ogni osservatore può dare alla scultura non ci interessa: fa parte della sfera delle emozioni, appartiene all'individuo, unico e irripetibile.

Il tema del colore, invero, è una componente fondamentale per tutti i lavori del sodalizio: utilizzato in purezza e in genere volutamente artificiale per il netto contrasto che ne scaturisce con le tonalità naturali, assume un ruolo compositivo per l'opera: un ruolo che affonda le sue radici nella ricerca che ha reso unico il Mantegna, portandolo a quella che è stata definita "pittura minerale" dove, per dirla con le parole di Saramago, attraverso l'uso materico dei pigmenti "Mantegna percepisce un mondo di figure in rilievo che gli occhi tastano e sfiorano come se fossero mani e che le mani esplorano e sfiorano come se fossero occhi".[7] Anche la moderna arte della fotografia ha sperimentato con Fontana questo particolare utilizzo della cromia dove lo spazio è generato dalla materia-colore piuttosto che dalla forma-paesaggio: queste riflessioni ci forniscono una chiave di interpretazione dell'opera di Christo

Oro-Arancio su acqua.



"L'ESPERIENZA GENERATA DAL PERCORRERE L'OPERA DIVENTA OCCASIONE PER UNA CONDIVISIONE SPONTANEA E NECESSARIA"

utile a comprendere il dialogo che violenti cromatismi riescono a stabilire con il corpo attraverso gli occhi, stimolando sensazioni tattili pur in assenza del contatto diretto, in quella che è definita percezione aptica. Un dialogo che riporta l'essere umano alle sue esperienze ataviche e primordiali (il tatto è il senso primario con cui l'uomo esperisce se stesso e il suo intorno all'interno del ventre materno ed è quindi il primo contatto con lo spazio e la materia) in grado di "articolare esperienza dell'essere nel mondo per affermare il nostro senso di realtà e di sé" e al tempo stesso rimandare al rapporto corporeo che l'artista ha con la materia poiché "mentre lavorano, sia l'artista, sia l'artigiano, più che concentrarsi su un problema esterno e oggettivato, sono impegnati direttamente con il corpo, con la loro esperienza esistenziale".[8]

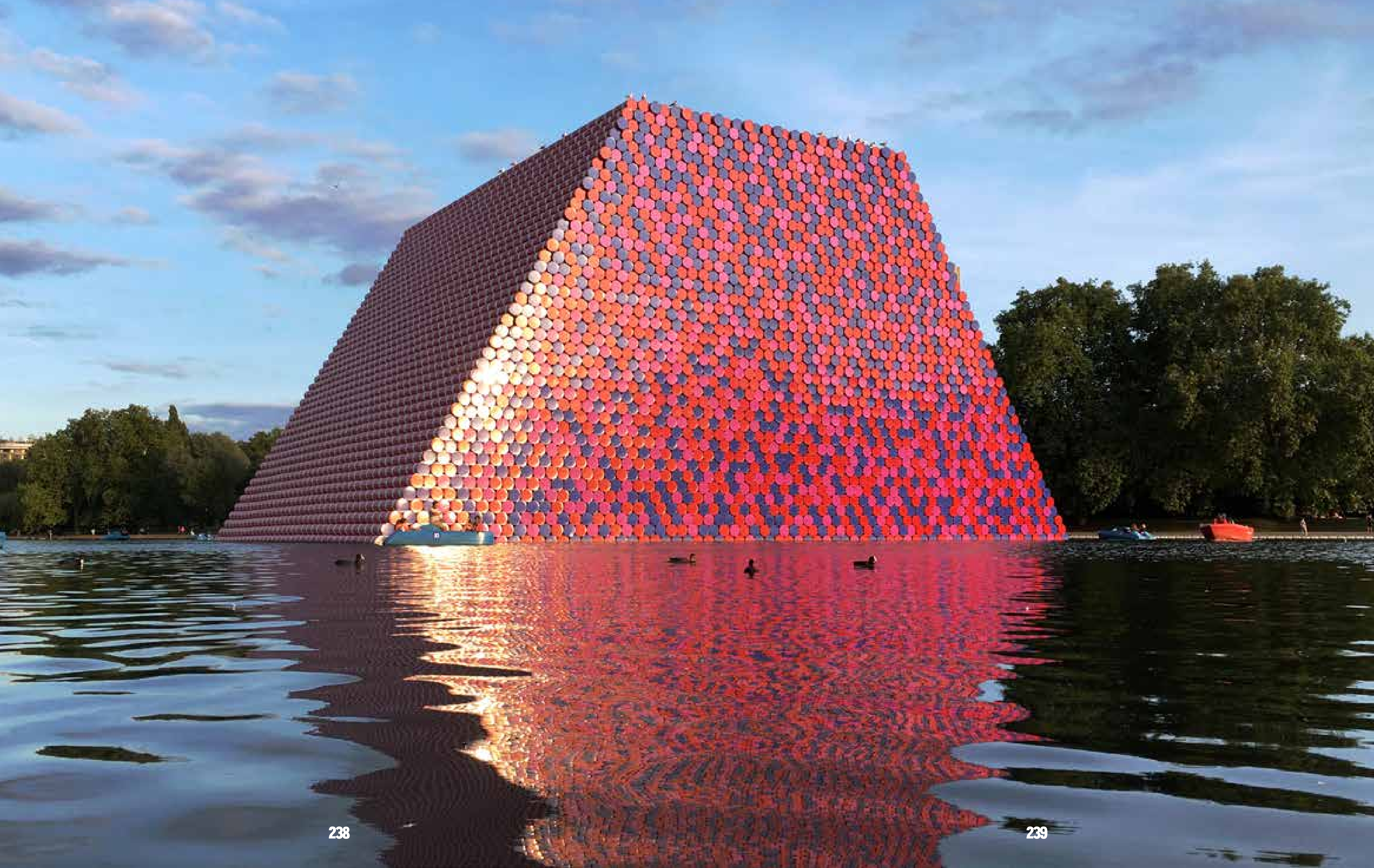
I barili, a differenza del colore, circoscrivono una sfera ben precisa del lavoro di Christo&Jeanne-Claude: rappresentano il materiale di partenza da cui estrarre un filone di ricerca al pari dei grandi teli di nylon: incartati, dipinti, disposti in contemporanee nature morte, a formare un muro o totem post-apocalittici, sono l'unità basilare di molteplici composizioni che è possibile collocare nella categoria della scultura all'interno delle quali risulta chiaro il rimando alla materia, alla sua modellazione, al suo processo di realizzazione e, nella sua forma definita, al rapporto che questa instaura con il corpo. Ora ne impediscono il passaggio, ora ne misurano l'altezza, ora rimandano alla dimensione della mano e quindi della quotidianità, ora lo sovrastano ricordando all'uomo la caducità della propria condizione: i barili sono la materia fisica necessaria all'opera che hanno, per i nostri, la stessa dignità del blocco di marmo da cui il genio liberava la forma umana intrappolata al suo interno.

Resta da comprendere quale ruolo gioca il morfo-tipo dell'antica tomba monumentale egizia. Oltre ad essere il *software* che tiene insieme tutti gli elementi della composizione (anche se The London Mastaba non è piena poiché i barili sono la "pelle" di una sottostruttura, nulla impedisce realizzare la scultura sovrapponendo realmente interi piani di barili), massa e icona sembrano rimandare al tradizionale tema dell'appartenenza dell'uomo alla terra, alle sue riflessioni sul senso dell'esistenza e della sua fine, alla necessità di significare il tempo e lo spazio in relazione al vuoto e all'infinito che ci circonda. Obietterà ciascuno che qui deve registrarsi almeno una dissonanza: The London Mastaba galleggia sull'acqua! Qui una massa, un monolite, un chiaro elemento greve che non può che appartenere alla categoria della terra, galleggia! Un vezzo dell'ingegneria? Un frivolo gioco con la luce cangiante dei rilessi sul piano irregolare dello stagno? La volontà di smaterializzare la massa attraverso tali riflessi? Espressione di quella volontà di potenza che Christo&Jeanne-Claude definiscono puntualmente attraverso i grandi numeri che stanno dietro le loro opere? Un ossimoro, dunque, caratterizza questa variante londinese della Mastaba, una contraddizione che non lascia risposte definite aprendo a ulteriori riflessioni e suggerendo molteplici chiavi di letture. Una massa adagiata su un corpo liquido come lo è la nostra società contemporanea: The Mastaba, come tutte le sculture, quindi, parla all'uomo e alla sua corporeità, parla del fare artistico come un sapere che si misura con la materia e con la forma, ma al contempo è testimonianza, con quel suo stare sull'acqua, dell'incapacità, propria dell'arte contemporanea, di offrire relazioni stabili e chiare tra pensiero, corpo e spiritualità.

Note

1 Paul Goldberger, *Christo&Jeanne-Claude. Barrels and The Mastaba 1958 – 2018*, Catalogo della omonima mostra alle Serpentine Galleries (19 giugno, 9 settembre 2018), Taschen, Cologne, Germania.
2 Christojeanneclaude.net
3 *Running Fence*, Sonoma and Marin Counties, California 1972-76
4 *Wrapped Walk Ways*, Jacob Loose Park, Kansas City, Missouri 1977-78
5 *Surrounded Island*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida 1980-83
6 Stefano Buonavoglia, *Christo&Jeanne-Claude – The Floating Piers*, in Firenze Architettura, *Più con meno*, n. 2 - 2016, Firenze University Press, DIDA - Università degli studi di Firenze, Firenze, Dicembre 2016
7 José Saramago, *Andrea Mantegna. Un'etica, un'estetica*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, traduzione di Marco Fidora, Lecturae, Il Melagnolo, Genova, aprile 2002, p.15
8 Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, prefazione di Steven Holl, Jaca book, Milano, 2007, p. 14-15

Mastaba #02



A lato. BLUB, Jeanne Hébuterne con cappello, Modigliani.

BLUB: L'ARTE SA NUOTARE

Dunia Demi

La parola BLUB porta la mente ad un passato fatto di cartoni animati e di vignette, ad un tempo in cui gli eroi si trovavano sulla carta stampata, immobili. La nostra immaginazione, poi, li animava e loro sembravano muoversi veramente in quelle vignette, sembravano conversare, ridere, giocare, nuotare e vivere migliaia di avventure.
BLUB era la parola scritta quando uno dei nostri amati personaggi si muoveva sott'acqua, oppure camminava, nuotava, parlava, mangiava sott'acqua perché nei fumetti, si sa, tutto è possibile e la fantasia non ha limite.
Sarà per questo che, da inguaribile romantica, anni fa mi sentii attratta da una macchia azzurra scorta in lontananza mentre percorrevo la solita strada fiorentina che ogni giorno mi portava dalla Facoltà alla Stazione. Quel colore fino al giorno prima non c'era, era così acceso da essere impossibile non vederlo, così bello da attirarmi a se fino a che mi fu possibile definire l'immagine con la maschera che vi era ritratta e poter leggere la firma dell'artista che l'aveva realizzata, BLUB.
Ognuno ha strade prestabilite da percorrere ogni giorno, quelle strade che ormai imbocchi senza pensare, senza guardarti intorno perché ne conosci ogni centimetro, quelle strade che spesso non vorremmo dover fare, è qui che l'Arte di BLUB si inserisce diventando poetica.
Se non te la aspetti, un'opera di BLUB, ha lo stesso effetto di un riflesso in fondo al mare, quel riflesso che segui per scoprire cos'è, che potrebbe essere qualcosa di

prezioso smarrito da qualcuno. Proprio così, l'azzurro dell'opera di BLUB ti attira a se finché non ti avvicini per capire cosa stai guardando e ne rimani ipnotizzato.
Ma se ti metti in cerca di una delle sue opere, se vai in giro per la tua città cercando quella macchia azzurra allora non la trovi perché è in grado di nascondersi tra quadri elettrici, manifesti pubblicitari, tubazioni varie e opere di altri street artist.
Essendo Livornese vivo il rapporto con l'acqua ogni giorno e, ovviamente, se penso all'acqua visualizzo il mare così, quando ho saputo che BLUB aveva realizzato alcune opere nel quartiere della Venezia, sono andata a cercarle (con non poche difficoltà!) ed ho voluto intervistare questo Artista di cui ancora non si conosce l'identità, la cui Arte galleggia anche negli angoli della nostra bellissima città.

Blub, perché hai scelto questo nome d'Arte?
Hai detto tutto magnificamente tu!
Proprio così, BLUB fanno le bollicine sott'acqua nei fumetti quindi il nome è venuto spontaneo, senza pensarci.

In quanto Anonimo/a non sappiamo quali siano le tue origini, sappiamo solo che sei Toscano/a, per questo vorrei sapere qual é il tuo rapporto con l'Acqua.
L'acqua è il mio elemento ed il mio sogno ricorrente è proprio vivere sott'acqua.
Non faccio immersioni vere e proprie, ma quando mi metto la maschera e mi immergo, tutto si ferma ed entro in un'altra dimensione, un mondo bellissimo e sconosciuto, sorprendente. Inoltre, mi affascina vedere come fluttuano sospesi i nostri corpi, come se volassero; così mi stacco dalla realtà gravitazionale e credo che nuotare sia un po' come volare.

Deriva da questo rapporto l'immersi-

A lato. BLUB, Doppio Ritratto dei Duchi di Urbino, Piero della Francesca

"SE NON TE LA ASPETTI, UN'OPERA DI BLUB, HA LO STESSO EFFETTO DI UN RIFLESSO IN FONDO AL MARE"



BLUB, Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio, Sandro Botticelli

"I PERSONAGGI RAPPRESENTANO LORO STESSI OPPURE DANNO VITA,CON IL LORO ESEMPIO, A QUESTO MODO DI PENSARE, COME SE SOLO VEDENDOLI POSSANO ISPIRARE IN NOI LA STESSA GRANDEZZA"





A lato. BLUB, Ritratto di Clet Abraham

one delle tue opere in un ambiente acquatico?
Credo di sì, in fondo, tutto quello che esce da noi è parte di noi e ci rappresenta.
Il modo in cui viviamo ed in cui pensiamo fa sì che proiettiamo fuori quello che siamo dentro. Questo, però, avviene solo se siamo limpidi, altrimenti se quello che vogliamo dire al mondo non corrisponde a come siamo dentro allora risultiamo artificiosi e non sinceri e, sicuramente, a livelli sottili viene percepito anche dagli altri.

"L'Arte sa nuotare" è la definizione che hai dato alle opere che stai diffondendo, potresti spiegare cosa intendi con questa frase?
Le icone artistiche da cui sono partito me le ha suggerite Firenze, la mia città. Firenze è associata al Rinascimento, quindi sono nati Leonardo, la Gioconda ed altri personaggi che rappresentano l'Arte, anche se Arte appartenente al passato.
Questi personaggi hanno quasi una funzione archetipica perché non importa da dove vieni oppure se hai studiato storia dell'Arte, se non sai neanche cosa vuol dire o se non sei mai stato in un museo. "Loro", nonostante tutto, li riconosci.
Quindi l'Arte sa nuotare e parecchio anche! Il mondo va avanti tra guerre, crisi, cataclismi, ma c'è sempre Lei, l'Arte, che ci sorprende e rimane viva nonostante tutto.

Dobbiamo pensare i soggetti immersi in acqua dolce o salata?! Da Livornese è una domanda che non posso non formulare!
Non importa se sei in piscina o al mare, l'importante è fluttuare. L'Azzurro delle mie opere fa pensare più ad una piscina, oppure al mare caraibico che non è niente male. Comunque se l' acqua non è pulita neanche ci entro!

Le opere che hai realizzato a Livorno sono collocate nel quartiere della Venezia e sul Pontino, ne ho trovate 11 (Ritratto di Clet, di Stromae, di Gesù, di Shakespeare e poi opere di Modigliani, Piero della Francesca, Sandro Botticelli, Rosso Fiorentino, Raffaello). C'è una relazione tra i soggetti che scegli, la città in cui realizzi la loro versione subacquea e la collocazione all'interno della stessa?
Nella maggioranza dei casi cerco una relazione tra soggetto e città quindi per Livorno ho pensato ovviamente a Modigliani che ho sempre ammirato, poi cerco sempre di dare una collocazione significativa. Qualcosa che sposi bene il soggetto, il supporto e la strada.

C'è un messaggio particolare che vuoi diffondere con la tua Arte o con la scel-

ta dei soggetti che proponi?
Il messaggio che ricordo e cerco di mettere in pratica io stesso è quello di non guardare alla realtà come si presenta ma di crearne una nuova. Andare oltre le convenzioni, credere in quell'intuizione che ci attraversa veloce la mente o il cuore, proprio perché non si sa da dove viene.
Sono convinto che, se seguiamo questo intuito o ispirazione, siamo capaci di fare grandi cose, in qualsiasi ambito della nostra vita.
I personaggi che scelgo rappresentano loro stessi oppure danno vita, con il loro esempio, a questo modo di pensare, come se solo vedendoli possano ispirare in noi la stessa Grandezza.
Ti sarà capitato di passare davanti alle tue opere e vederle rovinate, come vivi questa cosa?
Chiaro che mi dispiace, ma so anche che se li metto io stesso su strada senza chiedere il permesso, non posso pretendere niente.
Come ultima cosa vorrei che tu rispondessi ad una domanda che ancora nessuno ti ha fatto ma che credi sarebbe importante rivolgerti.
Perdona questa mia risposta ma, vorrei diventare così bravo a trasmettere quello che penso da non avere bisogno di ricevere domande.

Dopo molte mail ed in seguito a queste poche domande e risposte ho capito che dietro a quelle "macchie azzurre" che si vedono per strada c'è un mondo subacqueo inventato e realizzato da un uomo gentile, spiritoso, umile e molto disponibile che ci ha permesso di galleggiare accanto a lui attraverso questa nuotata Artistica.
Proprio grazie all'ultima risposta, però, ho capito il profondo amore che questo Artista ha per il suo mondo subacqueo e, quindi, per la propria Arte.
BLUB ha lasciato a me la scelta di pubblicare o meno l'ultima risposta poiché la riteneva eccessivamente sincera ma è proprio questa sincerità che la rende unica. Non ho mai sentito dare una risposta così da altri artisti ma credo sia un pensiero comune tra coloro che fanno Arte ed, in effetti, anche io ho sempre pensato che l'Arte non vada spiegata ma semplicemente vissuta.

A lato. BLUB, Ritratto di Luna Czchecowska, Modigliani.



A lato e successive. Immagini riprese dal videoclip di *Del tempo che passa la felicità* di Motta
Regia: Francesco Lettieri
Direttore della fotografia Gianluca Palma
Organizzatore generale: Francesco Coppola
Con: Giovanni e Francesco Motta

INTERFERENZE

MOTTA: LA FINE DEI VENT'ANNI O LA GENERAZIONE DELLA FINE

Barbara Guastini

«"Ma allora," ardii commentare, "siete ancora lontano dalla soluzione..."
"Ci sono vicinissimo," disse Guglielmo, "ma non so a quale."
"Quindi non avete una sola risposta alle vostre domande?"
"Adso, se l'avessi insegnerei teologia a Parigi."
"A Parigi hanno sempre la risposta vera?"
"Mai," disse Guglielmo, "ma sono molto sicuri dei loro errori."
"E voi," dissi con infantile impertinenza, "non commettete mai errori?"
"Spesso," rispose. "Ma invece di concepirne uno solo ne immagino molti, così non divento schiavo di nessuno."»[1]

È una verità universalmente riconosciuta che il decennio tra i venti e i trent'anni sia classificabile come una luminosa età dell'oro, un periodo, certo di formazione, ma ricco di ambizione, spensieratezza, in cui il mondo ci appartiene, e ci si sente tanto sicuri e liberi da non dover chiedere sempre scusa.
È, tuttavia e insieme, particolarmente vero che l'aura dorata di questo decennio sia soltanto un'illusione o una favoletta agli occhi di chi, i vent'anni li finisce sul serio.
Sarebbe semplice allora affidarsi al buon vecchio modello del pessimista cosmico nel definire una generazione che si appresta alla *fine*, per la quale il bicchiere mezzo vuoto risulta sempre un'opzione migliore. Ma si cadrebbe comunque in errore. È vero però che la disillusione spesso può essere con-



siderata uno strumento utile per affrontare le avversità di una gioventù "sull'orlo della fine"; uno sguardo clinico e del tutto realista, condito con una buona dose di negatività (anche perché passati gli anni '90 è difficile svincolarsi dal modello punk-rock bello e maledetto – e diciamocelo di gran lunga più intrigante-) si rivela essere arma efficace quando senza esagerare si cerca di limitare i danni dell'imprevisto.

La *generazione della fine* è uno spaccato sociale tutt'altro che semplice da definire: non si è felici, non si è tristi, non si è coraggiosi né pavidi; e allora "dall'altro lato", come accade oggi o come è sempre accaduto, si tende a basarsi su prototipi, e quasi mitologie, per definire qualcosa/qualcuno che di gran lunga sfugge "ai più grandi".
Si vive in un limbo, si cerca una "guida che ci venga a prendere per mano"[2], ma allo stesso tempo si cerca un'indipendenza ed una autonomia che spesso non ci si può permettere. Per quanto suoni un po' stucchevole si è davvero in cerca di una identità, di un *ego*, per diventare uomini e donne migliori rispetto a quanto ci sentiamo; per cui sì, il bicchiere mezzo vuoto rappresenta un punto di vista più plausibile per i pessimisti da bar, ma lo è proprio perché non si coglie, né si sa qual è, il valore, il significato della

"PARTITI DA LONTANO/ E DI COLPO ARRIVARE/ AD ESSERE CONTENTI/ MA IL COLPO ERA FORTE/ E LE NOTE NON ERANO GIUSTE/ E SENZA VINCERE NIENTE"

metà piena. È una complessità che non deve essere intesa come giustificazione a chissà quale manifestazione ribelle, ma proprio come uno *stato di fatto*. Se la problematicità dell'adolescenza è, diciamo, principalmente emotiva e frutto di una scarsa conoscenza di se stessi, anche perché non c'è tempo di fare i filosofi tra una ricreazione e l'altra e una ragazzina da inseguire, la complessità della generazione della fine è data invece da una buona coscienza di sé, da una razionalità più sviluppata, più attiva e più giudicante, e quasi sempre contro se stessi. Un periodo dunque in cui, come il giovane Adso[3], impariamo, spesso tramite esperienze e avventure non sempre piacevoli, e ci crogioliamo insistentemente nel dubbio su cosa sia giusto e cosa sbagliato e nella ricerca di una soluzione univoca alle nostre domande.

È una generazione cosciente, razionale, autocritica, e quindi forse per questo ancora più disillusa e attenta, capillare nell'analisi di un destino che non è chiaro, di una realtà che ha pochi sbocchi, in cui bisogna trovare una meta e alla svelta, perché l'età dell'oro è finita, e quella della responsabilità incombe. "La fine dei vent'anni /É un po come essere in ritardo/Non devi sbagliare strada /Non farti del male/É trovare parcheggio"[4] È come chiederci uno slancio senza indicarci

"SENZA PARTECIPARE/ RINCORRIAMO LE NOTTI/ E TORNIAMO A DORMIRE/ E LE MANI PIÙ GRANDI/ DEI BISOGNI DISPERSI/ DENTRO CASSE DI VUOTI MILIONI DI VERSI"





una direzione.
Questa generazione, allora, è proprio quella dell'inadeguatezza, dell'*abbastanza*, ("quanto è abbastanza?"). Ibridi tra umani.

Per quanto sia difficile spiegarne i tratti, e ciò forse si deduce dalla maldestra introduzione di chi ne è a tutti gli effetti un rappresentante, questa generazione ha trovato chi, con poche parole ha saputo delinearne i significati, i sentimenti, le emozioni: Francesco Motta con il suo album *La fine dei vent'anni* si aggiudica a tutti gli effetti l'onore di *manifesto*, di dichiarazione di intenti, di un giovane spaccato sbadato, sbandato e fragile di una società altrettanto precaria. D'altronde l'esclamazione "questa canzone parla di me!" nonostante suoni superficiale e adolescenziale, è a suo modo garanzia di un messaggio che arriva forte e chiaro, e, come in questo caso, di un ottimo cantautorato italiano, non a caso vincitore della Targa Tenco nel 2016 nella sezione Opera Prima.
È un album che non solo rappresenta, ma dichiara con una forza inaspettata la condizione di chi un po' si sente dimenticato, un po' emarginato (*Sei bella davvero*), di chi si sente orgoglioso delle proprie debolezze, e si sente libero di emozionarsi senza doversi nascondere. Un'opera *solida*, perché, come lo stesso autore ha dichiarato[5], formata da una stratificazione di livelli che oltre a indicare un tempo, permettono all'ascoltatore di scoprine il cuore. Utilizzando allora lo sguardo clinico che tanto ci piace, si potrebbe parlare di una "stratificazione emotiva", quella più propriamente poetica, di un testo scritto con coscienza e ardore nel voler non solo raccontare una situazione possibile, ma nel riuscire ad universalizzare tutte le componenti esperienziali, sentimentali, patologiche di questa ibrida generazione della fine.
"(*Del tempo che passa la Felicità*) Parla di una cosa che non mi è mai successa nella vita, cioè pensare un attimo di smettere di suonare"[6]; in questo senso allora tutto diventa più chiaro, e ancora più meritevole lo sforzo di chi riesce a parlare di una generazione che forse non gli appartiene più, di cui riesce ha delinearne i dubbi. Oltre all'emozione anche il suono è spiccatamente stratificato ("stratificazione sonora"): al *sound* classico, di una chitarra che si potrebbe suonare insieme agli amici, ma forse meglio da soli, si uniscono suoni più duri, più forti e anche molto lontani, a ricordare forse quell'altalenanza così tipica di chi non sa dove andare. *Del tempo che passa la felicità*, prima traccia dell'album, si caratterizza proprio per la quantità di suoni campionati e soprattutto per la loro particolarità: rumori "di casa", voci femminili, insieme ad una ac-



cordatura leggermente slabbrata. "Quando ho registrato la chitarra nel trullo di Noci non avevo l'accordatore. L'accordatura è ad orecchio. La cosa assurda è che in fase di mixaggio questa parte della strofa che non è a 440Hz è stata tenuta, mentre il ritornello è stato aggiustato in digitale in modo che raggiungesse l'accordatura tradizionale. È qualcosa di impercettibile ma è andata così"[7].
Verità che posizionano storicamente la musica ad un momento biografico e la legano al rituale della quotidianità.
Perché di base, proprio come il ritmo dell'album e di ogni traccia inclusa, la generazione della fine si muove e si arresta, corre e si immobilizza all'istante, parla con poche parole, ma ha fretta di finire, si ferma ad ascoltare e subito si rimette in marcia verso una speranzosa ricerca.
A sottolineare ancora di più le *verità*, del suono e delle parole, le immagini a loro volta, mirabilmente collezionate da Francesco Lettieri nel videoclip della canzone, inseriscono l'osservatore nel rocambolesco andirivieni di cose, emozioni e fatti, propria della generazione della fine; una doppiezza, o stratificazione ("visiva") in questo caso rappresentata da giorno e notte, sole e tempesta, cemento e mare, padre e figlio. "È stato veramente molto emozionante per me, quindi tutto quello che vedete è vero, io dormivo la mattina quando c'era mio padre che stava girando il video, e lui ovviamente quando la notte lo registravo io, andava a letto alle 9:30, quindi io non sono stato sul set quando girava, e lui non è stato sul set quando giravo io"[8]
La scenografia è quella di una Livorno divisa tra container e tradizione, tra lamiere e pose da cartolina e che forse in quest'opera, sotto quest'ottica bivalente, restituisce un contesto ben più romantico rispetto a quello che si vive nella semplice quotidianità. Una Livorno già protagonista oltretutto in un altro video, non meno interessante degli Zen Circus[9].
Ma se le immagini del gruppo pisano restituiscono una realtà, drammatica, ma conviviale e dinamica, quelle di *Del tempo che passa la felicità* rimangono fisse, sottintendono un passaggio generazionale da padre a figlio in cui i due protagonisti, Francesco e Giovanni Motta (*Mio padre era comunista*) si alternano su sfondi identici ma ripresi in tempi diversi, come diversi sono i tempi delle due generazioni, e in cui gli unici elementi di movimento sono quelli naturali, del vento, del mare.

Un'opera dunque che merita l'ascolto tutto di un fiato, non solo da parte di chi ha bisogno di sentirsi rappresentato e compreso, ma



anche da parte di chi ha bisogno di imparare. Allora sì, "Sarebbe bello finire così/ Lasciare tutto e godersi l'inganno", trascinarsi fino alla fine dei vent'anni per inerzia, senza costruirsi, senza sbagliare, senza dubitare e cadere, ma la verità è che non ne abbiamo nessuna intenzione.

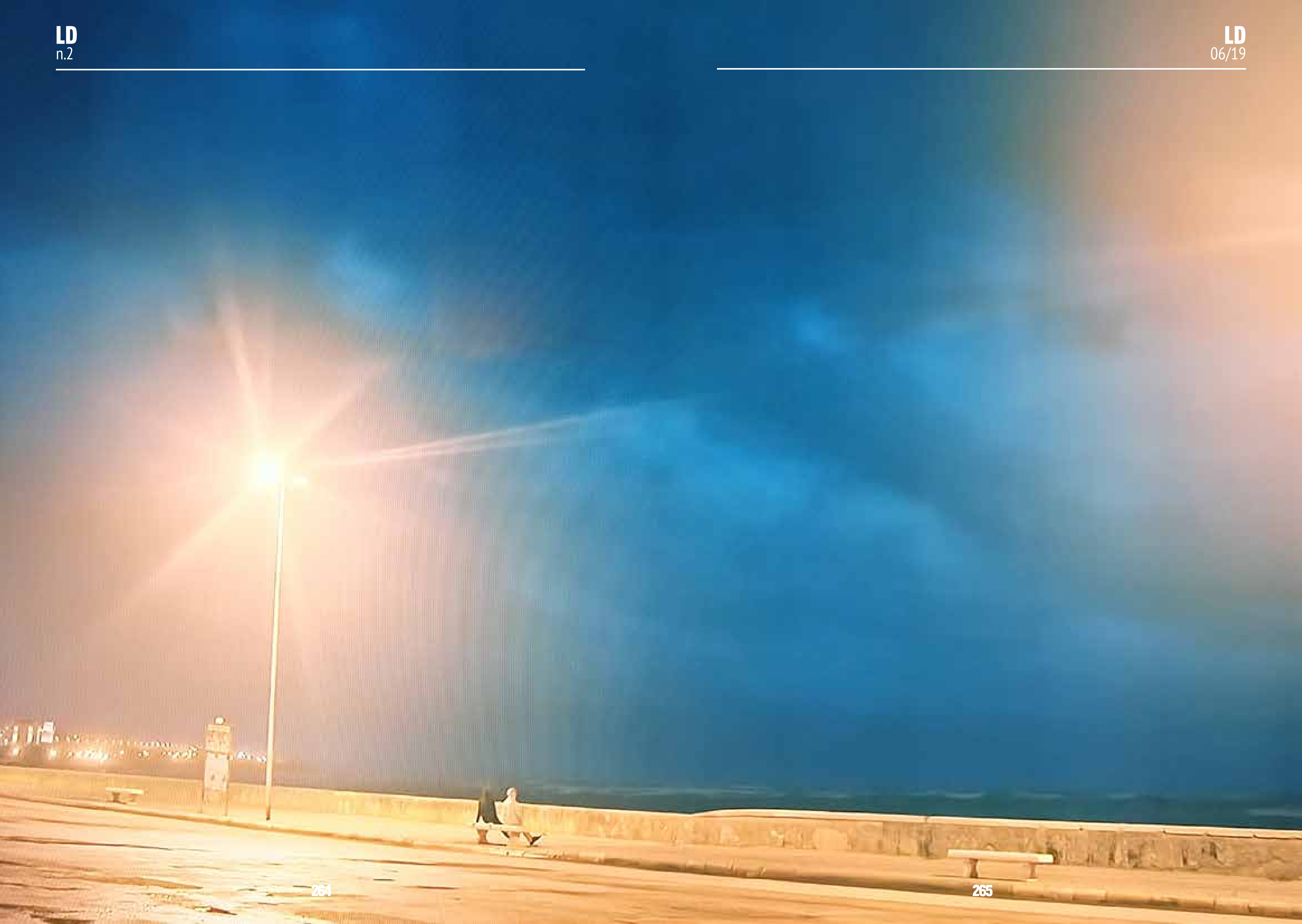
"SAREBBE BELLO FINIRE COSÌ/ LASCIARE TUTTO E GODERSI L'INGANNO/ OGNI VOLTA/ LA MAGIA DELLA NOIA/ DEL TEMPO CHE PASSA LA FELICITÀ"

Note

1 U. Eco *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980. Quarto giorno, Vespri, pg. 308
2 *Disorder*, in *Unknown Pleasure*, Joy Division 1979. Testo originale "I've been waiting for a guide to come and take me by the hand".
3 Protagonista insieme a Guglielmo da Baskerville del romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco, Bompiani, Milano, 1980.
4 *La fine dei vent'anni*, in *La fine dei vent'anni*, Motta 2016.
5 *Anatomia di una canzone*, Del tempo che passa la felicità, www.internazionale.it
6 Ibidem.
7 *Del tempo che passa la felicità* raccontata da Motta, 20/09/2016 https://www.7tracks.it/del-tempo-che-passa-la-felicita-motta/
8 *Anatomia di una canzone*, Del tempo che passa la felicità, www.internazionale.it
9 *L'anima non conta,* in *La terza Guerra Mondiale*, Zen Circus 2016.







CARNET DE VOYAGE

a cura di Roberto Malfatti

LISBONA: APPUNTI DI VIAGGIO

Acqua, tanta acqua avrebbe attraversato Vasco da Gama quando partì da Lisbona l'otto di luglio del 1497 sulla sua nave da guerra Sao Gabriel, aveva 28 anni. Una volta superata l'estremità meridionale dell'Africa il grande navigatore arrivò, nel Natale del 1497, lungo le coste orientali del Sud Africa battezzandole coste del Natal. In seguito il sultano del Malindi lo accolse e mise a sua disposizione un esperto navigatore per condurlo fino in India. Fu così che Vasco da Gama il 20 maggio del 1498 raggiunse Calicut nel Malabar dell'India occidentale, portando a termine la ricerca di una via commerciale marittima verso l'India e grande prosperità alla città di Lisbona.

Oggi Lisbona testimonia il benessere ricevuto e la cultura derivante da quella prosperità attraverso l'architettura della sua città e così, durante il mio viaggio, ho provato a riprenderne l'atmosfera nel carnet che non abbandono mai e mi aiuta a comprendere i luoghi che sto visitando.



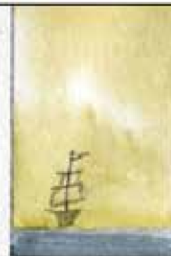




PER NAVIGARE A QUEI TEMPI SI USAVA IL QUADRANTE, UNO STRUMENTO CHE CONSENTIVA DI MISURARE L'ANGOLO RISPETTO ALLA STELLA POLARE CHE ERA VISIBILE SOLO DI NOTTE E CON CIELO TERSO. IN SEGUITO FU MESSO A PUNTO L'ASTROLABIO CHE PERMETTEVA DI CALCOLARE LA LATITUDINE MEDIANTE LA MISURA DELL'ALTEZZA MERIDIANA DEL SOLE.











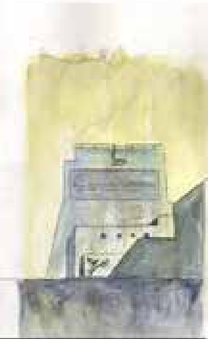
SULLA PRUA DEL MONUMENTO ALLE SCOPERTE DI LISBONA, LA STATUA DI ENRICO IL NAVIGATORE GUARDA IL FIUME TAGO SCORRERE LENTO. QUEST'OPERA IMPONENTE SI ALZA PER 52 METRI LUNGO IL CORSO D'ACQUA PIÙ IMPORTANTE DELLA CAPITALE LUSITANA, PROPRIO LÌ DOVE IN PASSATO PARTIVANO LE NAVI PER SCOPRIRE E POI COMMERCIARE CON LE INDIE





=







LA TORRE DI BELÉM È UNA TORRE FORTIFICATA SITUATA VICINO ALLA FOCE DEL TAGO, PER ME UNA DELLE ARCHITETTURE PIÙ BELLE E SUGGESTIVE DEL MONDO, SIMBOLO E MEMORIA DEL RUOLO IMPORTANTE CHE IL PORTOGALLO GIOCÒ NELL'ERA DELLE GRANDI ESPLORAZIONI. FATTA REALIZZARE DAL RE GIOVANNI II COME PARTE DI UN SISTEMA DI DIFESA DAL MARE E COME PORTA CERIMONIALE DI LISBONA, È COMPOSTA DA UN BASTIONE DI 30 METRI CON QUATTRO TORRI. LA TORRE FU COSTRUITA TRA IL 1515 E IL 1521 DALL'ARCHITETTO MILITARE FRANCISCO DE ARRUDA

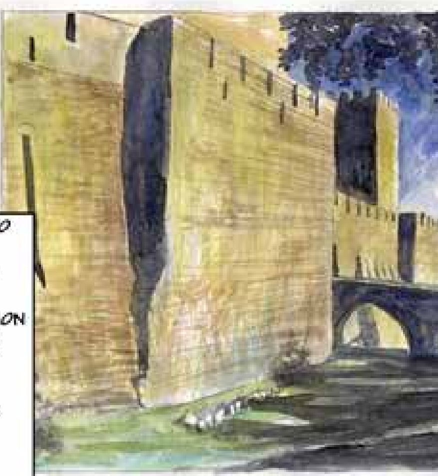
LA TORRE DI CONTROLLO DI GONÇALO BYRNE, REALIZZATA NEL 2001, NON È UN SEMPLICE SEGNALE LUMINOSO PER I NAVIGANTI MA UN VERO E PROPRIO FARO ATTIVO, CHE UTILIZZA L'INNOVATIVO SISTEMA DI APPARECCHIATURE RADAR, CHE PERMETTONO UN OTTIMO CONTROLLO DEL TRAFFICO MARINO





IL CASTELLO DI SAN GIORGIO È IL MONUMENTO PIÙ EMBLEMATICO DI LISBONA, CERTAMENTE IL SUO SIMBOLO. NELLA STORIA DI LISBONA IL CASTELLO È SEMPRE STATO L'ULTIMO RIFUGIO SICURO DURANTE LE INVASIONI E LE GUERRE. SULLA COLLINA DOVE SORGE IL CASTELLO SI INSEDIARONO ROMANI, VISIGOTI, ARABI E IL CASTELLO FU LUOGO DI POTERE DELLA MONARCHIA FINO AL VXI SECOLO



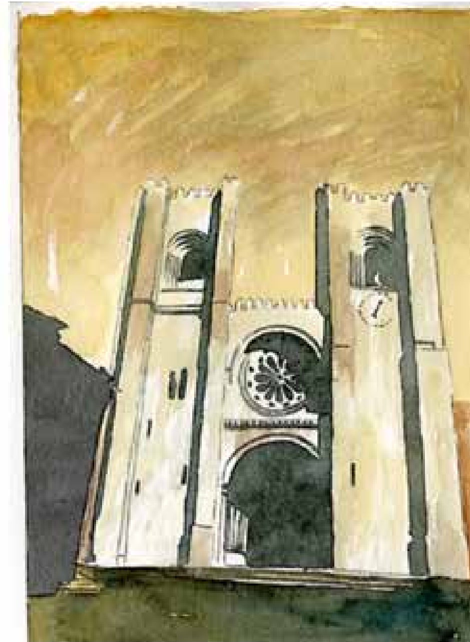


L'AZULEJO È UN ORNAMENTO DELL'ARCHITETTURA PORTOGHESE E SPAGNOLA CONSISTENTE IN UNA PIASTRELLA DI CERAMICA NON MOLTO SPESSA E CON UNA SUPERFICIE SMALTATA E DECORATA CON VARIE COMPOSIZIONI DI DISEGNO E UTILIZZANDO I COLORI AZZURRO COBALTO, VERDE COPRA, MARRONE MIELE, ROSSO, BIANCO E MARRONE SCURO.

E' IL PESCE L'ALIMENTO TIPICO DI LISBONA E DEL PORTOGALLO E VIENE CUCINATO NELLE MANIERE PIÙ DISPARATE COME LE CLASSICHE E DELIZIOSE FRITTELLINE AL BACCALÀ O LE SARDINHAS ASSADAS ALLA PIASTRA, DA ACCOMPAGNARE CON VERDURA O PATATE FRITTE







LA CATTEDRALE DEL SE É LA CHIESA PIÙ ANTICA DI TUTTO IL PORTOGALLO. NEL 1150 ALFONSO I RE DEL PORTOGALLO LA FECE COSTRUIRE SULLE ROVINE DI UN'ANTICA MOSCHEA, ALL'INTERNO OSPITA I SARCOFAGI DI LOPO FERNANDES PACHECO, COMPAGNO D'ARMI DEL RE ALFONSO I, E DELLA SECONDA MOGLIE, MARIA DE VILLALOBOS. SULLE TOMBE SONO SCOLPITE LE FIGURE DEL NOBILE CON LA BARBA E LA SPADA IN MANO E DELLA MOGLIE CHE STRINGE UN LIBRO DI PREGHIERE, CON I CANI SEDUTI AI PIEDI



L'ELEVADOR DE SANTA JUSTA COLLEGA L'AREA DI BAIXA ALLE ROVINE DELLA CHIESA DI IGREJA DO CARMO, È UNA MERAVIGLIA DELL'ERA INDUSTRIALE, CON ESTERNI IN FERRO BATTUTO CHE FORMANO STUPENDI ARCHI NEO-GOTICI, MENTRE AL SUO INTERNO I SONTUOSI CARRELLI IN LEGNO LUCIDATO TRASPORTANO I PASSEGGERI.



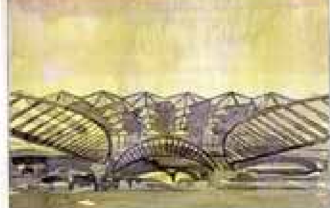


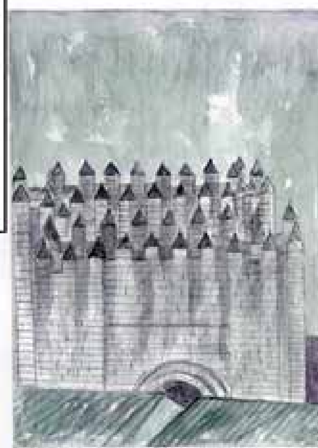


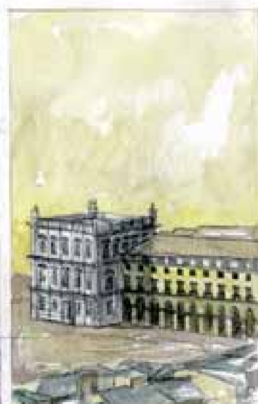
SALITE FINO AI SUOI 36 METRI DI ALTEZZA: USCITE E DOPO POCHI PASSI INCROCERETE LO SCHELETRO DI QUELLA CHE UNA VOLTA ERA LA PIÙ IMPONENTE CHIESA GOTICA DI LISBONA: LA CHIESA DEL CARMO, DISTRUTTA DAL TERRIBILE TERREMOTO DEL 1755



LA PRAÇA DO COMÉRCIO, NOTA AGLI ABITANTI COME TERREIRO DO PAÇO, FU SEDE DEL PALAZZO REALE PER 400 ANNI DA QUANDO NEL 1511 MANUEL I TRASFERÌ QUI LA RESIDENZA DAL CASTELO DE SÃO JORGE. LE NAVI DI AMBASCIATORI E REALI ATTRACCAVANO DI FRONTE E RAGGIUNGEVANO LA PIAZZA, PERCORRENDO LA SCALINATA DI MARMO CHE EMERGEVA DAL FIUME

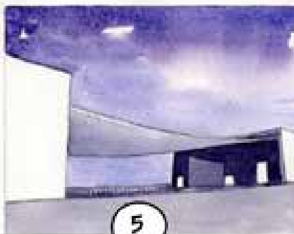




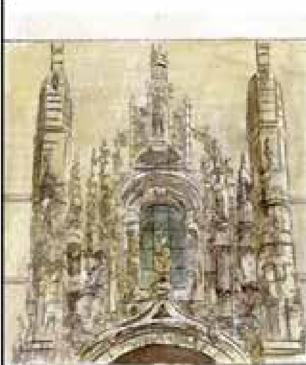


IL PARCO DELLE NAZIONI È LISBONA PROIETTATA NEL FUTURO, UNA ZONA ADAGIATA LUNGO LA RIVA EST DEL FIUME TAGO, UN PROGETTO DI RIQUALIFICAZIONE URBANA CHE È STATO IN GRADO DI TRASFORMARE UN'EX AREA PORTUALE NELLA PERIFERIA DELLA CITTÀ IN UNA DELLE ZONE PIÙ MODERNE CON IL CONTRIBUTO DI MOLTE ARCHISTAR





PER ESPRIMERE LA SUA GRANDE DEVOZIONE ALLA MADONNA E A S. JERÓNIMO, IL RE DOM MANUEL I FECE ERIGERE NEL 1496, IL MONASTERO DI SANTA MARIA DE BELÉM, ACCANTO AL FIUME TAGO. OGGI È COMUNEMENTE CONOSCIUTO PER MONASTERO DOS JERÓNIMOS. PANTEON DELLA DINASTIA DEGLI AVIZ-BEJA, LA CHIESA ACCOLSE NEL XIX SECOLO I SEPOLCRI DI EROI E POETI: VASCO DA GAMA E LUÍS DE CAMÕES. FA PARTE DELLA CULTURA E DELL'IDENTITÀ PORTOGHESI.

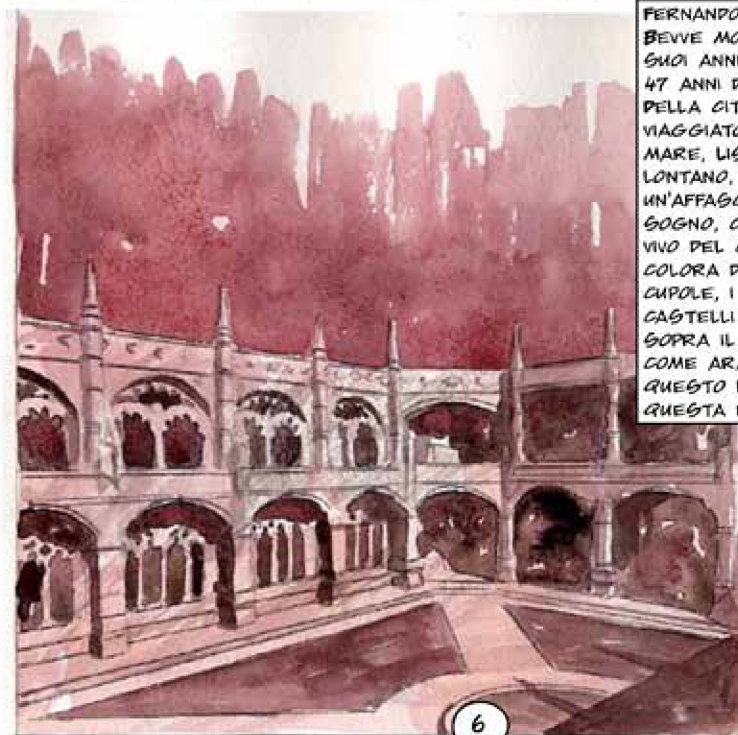












FERNANDO PESSOA
BEVVE MOLTO NEL CORSO DEI SUOI ANNI, TANTO DA MORIRE A 47 ANNI DI CIRROSI EPATICA. DELLA CITTÀ SCRISSE : PER IL VIAGGIATORE CHE ARRIVA DAL MARE, LISBONA, ANCHE DA LONTANO, SI ERGE COME UN'AFFASCINANTE VISIONE DI SOGNO, CONTRO L'AZZURRO VIVO DEL CIELO CHE IL SOLE COLORA DEL SUO ORO. E LE CUPOLE, I MONUMENTI, I VECCHI CASTELLI SI STAGLIANO SOPRA IL TURBINIO DI CASE, COME ARALDI LONTANI DI QUESTO LUOGO DELIZIOSO, DI QUESTA REGIONE FORTUNATA



A lato. Modello volumetrico in legno.

CONCORSI

NUOVO POLO SCOLASTICO #SCUOLEINNOVATIVE FOLLONICA

Luogo: Follonica, Italia
Anno: 2016
Progetto: oks architetti + marcon-boffo architetti (arch. Eugenio Salvetti, arch. Luca Scollo, arch. Antonio Marcon, arch. Sabrina Boffo)
Programma: Scuola primaria di secondo grado

Concorso Internazionale. Primo Premio.

La volontà progettuale e stata quella di privilegiare un'immagine unitaria per il nuovo complesso scolastico.
L'edificio prende forma dall'aggregazione, apparentemente spontanea, di molteplici volumi. La scuola si solleva da terra generando uno spazio pubblico permeante con lo spazio scolastico. All'esterno, sul lato nord-est della scuola troviamo i campi e la pista per le attività sportive all'aperto, mentre il lato sud è destinato alle attività ricreative e di svago della scuola. Le aule, raggruppate in "learning communities", sono disposte sempre verso l'esterno, usufruendo di coni visivi privilegiati verso il paesaggio che, oltre a consentire una maggiore luminosità, rafforzando anche il rapporto fra lo studente e la natura. Dalle "learning communities" è possibile accedere alle coperture verdi delle volumetrie piu basse della scuola. Ogni "volume" quindi, rappresenterà per gli studenti un'attività, un percorso didattico e soprattutto un luogo di appartenenza.



Piazza e Ingresso principale.



IMPRESSIONI

a cura di Michelangelo Lucco

Livorno, città d'acqua.

Livorno e l'acqua. Chiare fresche dolci acque. Acqua azzurra, acqua chiara. Un tuffo dove l'acqua è più blu.
La vita viene dall'acqua. Il brodo primordiale. Livorno nasce sull'acqua. La Venezia, i Fossi. Livorno ha più acqua dolce che salata. Livornesi gente di mare. Verrebbe da chiedersi come mai Livorno è però la città con meno fontane… questa è infatti la domanda da un milione di euro che mi fanno tutti quelli che vengono da fuori, anche dall'estero, stupendosi moltissimo della questione. Anche i turisti si pongono questa domanda.
Hai voglia di spiegare che un tempo c'erano, che qualcuna è finita sotto le bombe, altre tolte perché memorie del Ventennio, altre ancora inattive perché mancano i soldi o perché le tubazioni e il nostro endemico calcare non vanno molto d'accordo, magari hanno litigato da piccini, vallo a sapere.



'L'EROE IN PIEDI' RI-SCRITTURA DEL MONUMENTO A CIANO

Luca Barontini
Alinea, Firenze, 2013
ISBN: 9788860557902

Tra gli innumerevoli luoghi della Livorno che guardano al mare, concepiti per intessere con l'acqua un imprescindibile legame visivo, ce n'è uno per cui urge un 'recupero' su diversi fronti. 'Recupero' inteso come 'ripristino' di quella 'memoria rimossa', dolente 'tessera mancante' che Livorno, per ovvi motivi, ha avuto difficoltà a reintegrare nella propria storia. Sono quegli anni '30 che proprio per Livorno hanno costituito uno dei momenti fondamentali nella propria storia identitaria e storico-architettonica, quando si trasse vantaggio dal legame fra il gerarca fascista Costanzo Ciano e il potere centrale a Roma. Una storia 'scomoda' per un monumento incompiuto e destinato a un indecoroso degrado. A tentare una possibile 'ri-scrittura' del Mausoleo di Costanzo Ciano a Monte Burrone (1939, progetto arch. Di Gaetano Rapisardi e progetto apparato scultoreo, mai terminato, di Arturo Dazzi) è Luca Barontini, architetto e docente all'Università di architettura di Firenze, in squadra con gli altrettanto giovani architetti dello studio Eutropia. La loro suggestiva proposta progettuale è presentata in modo lucido quanto brillante, in un libro di agile e gradevolissima lettura, impreziosito da contributi mai banali e corredato di bellissime illustrazioni. Aprono l'opera gli scritti dell'allora dirigente del Dipartimento 4 del Comune di Livorno alle Politiche del Territorio Gianfranco Chetoni, dell'ingegnere architetto Francesco Tomassi, del Monsignore Paolo Razzauti e del Presidente della Proloco di Montenero Marzio Conti. A seguire, gli attenti 'sguardi' degli architetti dello studio Eutropia, tesi a rivelare le 'tracce', i 'residui', i 'risvolti' di quella 'memoria' che può e che sa farsi, a Livorno come a Monte Burrone, 'materia architettonica'. Infine, il progetto di recupero volto alla riconversione della potente 'spiritualità' del mausoleo, unita alla sua forte cifra paesaggistica, in un 'universale' cimitero monumentale integrato nella collina, che sappia creare ed espandere 'un dialogo con un infinito lontano e sconosciuto', invitando 'a guardare oltre il mare e il suo intensissimo blu, trascendendo limiti e confini pre-fissati'. (Barontini, 2013, p. 40).

Damiano Tonelli Breschi

LETTURE



PASQUALE POCCIANTI E L'ACQUEDOTTO DI COLOGNOLE

Dario Matteoni
ETS, Pisa, 2010
ISBN: 9788846726896

Forte di una serie di notevoli pubblicazioni inerenti Livorno e l'opera di Pasquale Poccianti, lo storico e critico d'arte Dario Matteoni, direttore della collana «Su e giù per Livorno» (di cui anche questo volume fa parte), illustra in maniera semplice e chiara quello che è da sempre riconosciuto come una fra le più importanti opere ingegneristico-architettoniche del sec XIX in Toscana e non solo: la 'Gran Conserva' del Poccianti, oggi meglio nota con il nome di 'Cisternone', mirabile architettura neoclassica lorenese, progettata a partire dal 1827 e realizzata fra il 1829 e il 1842. Matteoni apre l'opera in questione con un capitolo nel quale racconta le premesse al contributo di Poccianti alle vicende dell'acquedotto, ovvero illustrando la vasta operazione progettuale seguita al novembre del 1792. Da lì, l'autore ne ripercorre le tappe fondamentali e le varie fasi costruttive in stretto rapporto alla committenza, passando dall'iniziale ruolo di Salvetti per l'incarico di Poccianti in qualità di direttore dei lavori nel 1809, al grande progetto del 1827, fino al 1852, anno in cui viene terminato l'ultimo serbatoio, il Cisternino del Pian di Rota. Dai colli di Colognole fino alla città, attraverso un ampio apparato illustrativo di scatti e materiale d'archivio, Matteoni sviluppa la sua cronistoria di quello che per Livorno è un ennesimo 'tempo dell'acqua', attraverso un'attenta quanto fruibile descrizione degli edifici nati del genio creativo e progettuale di Poccianti, soprattutto dei tre serbatoi principali, fino ad un ultimo, ma non secondario capitolo, sul respiro urbanistico della progettazione dell'acquedotto in Livorno, lezione paradigmatica e 'presente', che vive ancora oggi in e per Livorno.

Damiano Tonelli Breschi



ARCHITETTURE DEL PAESAGGIO A LIVORNO

Paola Talà
Debatte Otello, Livorno, 2009
ISBN: 8862970110

Fra la bibliografia essenziale per capire l''essenza' della città labronica risulta imprescindibile il libro Architetture del paesaggio a Livorno scritto dall'architetto e garden designer Paola Talà. Infatti la felice penna dell'autrice, la quale ha a sua volta collaborato con l'ateneo fiorentino in qualità di docente di Architettura del Paesaggio, è frutto dello sguardo di chi si occupa già da tempo di studi sul paesaggio, ma anche di chi attivamente progetta, intervenendo su giardini storici e contemporanei. Il ruolo che l'acqua ha avuto nella storia urbanistica di Livorno e nell'evoluzione del suo territorio naturale giocano un ruolo centrale in questa accattivante pubblicazione. L'opera, infatti, si apre con un capitolo dedicato al paesaggio di Livorno, 'tra mare ed entroterra', dove l'autrice specifica a ragione che '… Livorno è città di mare. La città nasce insieme ai suoi approdi e … il mare è panorama ambito per palazzi e ville. Il mare c'è e si sente …" (Talà, 2009, p. 11), quindi al suo essere elemento costitutivo identitario e progettuale. Dal mare si passa al circuito dei Fossi, con la rettificazione ottocentesca del Fosso Circondario e il conseguente abbattimento delle mura medicee, alla realizzazione della passeggiata degli Acquedotti su progetto di Pasquale Poccianti (1828-1833), per poi tornate al mare con i lavori di sistemazione della strada litoranea per una passeggiata lungomare (1835): Talà ci porta 'a spasso a filo d'acqua' sul tracciato dell'acquedotto lorenese fino a Colognole, per poi ripercorrere la passeggiata lungomare dei Cavalleggeri, per terrazze e giardini, fino a Antignano. L'opera si chiude con un capitolo dedicato ai giardini delle ville storiche di Livorno, dove l'autrice conferma l'eterno protagonismo del mare e dei traffici del porto nell'architettura del paesaggio labronica dettata da una committenza all'avanguardia.

Damiano Tonelli Breschi



GIUSEPPE GIORGIO GORI OPERA COMPLETA

Fabio Fabbrizzi
Edifir editrice, Firenze, 2016
ISBN: 10 - 8879707523, 13 - 9788879707527

La poetica delle relazioni. L'opera completa di Giuseppe Giorgio Gori.

La collana degli "Architetti del Novecento", si arricchisce di questa preziosa ricerca sull'opera di Giuseppe Giorgio Gori. Il lavoro di studio e analisi condotto da Fabio Fabbrizzi ci restituisce una visione pressoché completa della figura di uno dei principali interpreti della prima generazione di Scuola Fiorentina. Il senso del luogo e il dialogo con la tradizione furono i nuclei di partenza dai quali scaturirono i processi interpretativi di Gori e dei suoi contemporanei colleghi fiorentini. L'uomo è riportato al centro dell'esercizio progettuale, come soggetto-oggetto di riferimento, in una pratica etica che a Firenze si carica di una ineludibile dimensione morale. Il concetto michelucciano di "Variabilità" è rintracciabile nell'opera di Gori, profondamente acquisito, interiorizzato ed evoluto in multiformi maniere. Esso è reso palese dagli esiti formali mai imposti a priori, ma "trovati" durante il percorso progettuale, che diviene così fondamentale apporto semantico all'architettura. Il bellissimo saggio introduttivo amplia la visione della figura dell'architetto ripercorrendone la carriera formativa, didattica e quella professionale, analizzando gli altri temi che ne caratterizzarono l'opera e che ebbero come esito un abbandono dei codici assoluti e l'assunzione come centrali delle mutevoli relazioni che sottendono le forme. Il volume viene integrato da una estesa sezione formata da schede di analisi delle singole opere, supportata da un esaustivo apparato iconografico. L'opera di Fabio Fabbrizzi si propone non solo come nodale a chi volesse approfondire la conoscenza delle tematiche relative a G.G. Gori, ma come strumento ineludibile per chi abbia il coraggio di innescare un ragionamento a più ampio spettro sulle tematiche della progettazione nella nostra contemporaneità.

Lorenzo Burberi